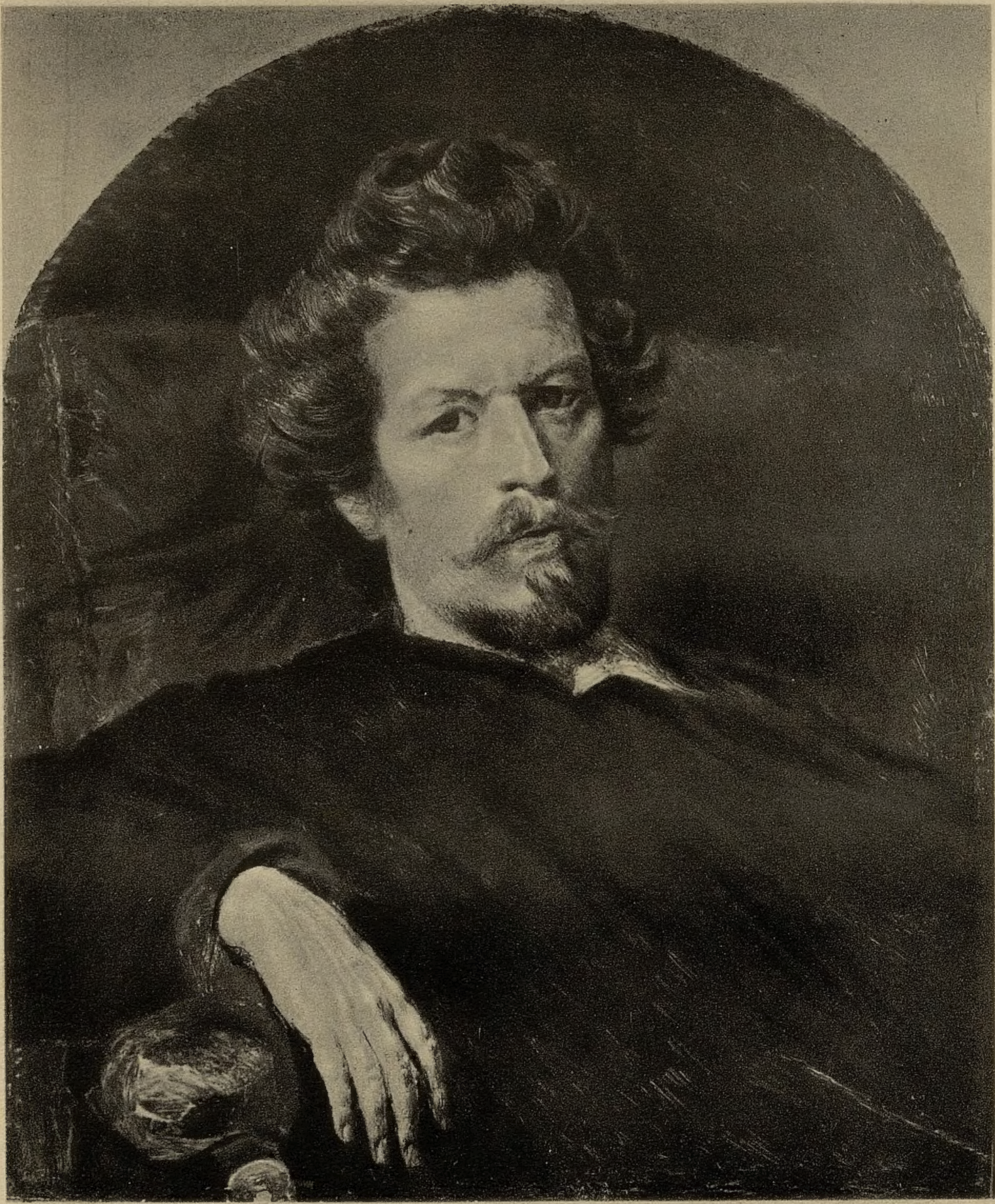
КАРЛ БРЮЛЛОВ

[illegible]

2193
2079-68
4574-69
4514-69
2184-70
2113-71
2108-72
2442-73
1247-75
1945-76
2830-77



Автопортрет. *1848, масло.*

О. ЛЯСКОВСКАЯ

КАРЛ БРЮЛЛОВ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО“
Москва · Ленинград
1940



ГЛАВА ПЕРВАЯ

Творчество К. П. Брюллова до сих пор не подвергалось беспристрастному и сколько-нибудь подробному анализу. Хвалебные отзывы современников и учеников касались области воспоминаний о личности художника или его случайных высказываний по тем или иным вопросам искусства. Анализировать его творчество, выяснить характерные особенности его мастерства никто и не пытался. Наиболее серьезной работой, посвященной К. Брюллову, до сих пор остается знаменитая статья В. В. Стасова, которая ниспровергла казавшуюся незыблемой популярность художника. Стасов лучше других понял К. Брюллова потому, что пережил период глубокого юношеского увлечения им, сменившегося впоследствии резко отрицательным отношением к нему, как следствием принципиально новых позиций критика. Однако интересно и характерно то обстоятельство, что когда на смену Стасову, яркому поборнику национальной реалистической живописи, пришли его жестокие противники—эстеты «Мира искусства», отношение к К. Брюллову не переменилось к лучшему. А. Н. Бенуа в своей «Истории русской живописи XIX века» отнесся к К. Брюллову с не менее резкой, хотя и более легкомысленной критикой.

Работа Бенуа, написанная им в молодости, отразила взгляды кружка раннего периода, когда представители «Мира искусства» провозглашали «абсолютную свободу» творчества, когда они отрицали всякую школу. Поэтому нападки Бенуа на Академию были не менее ожесточенны, чем нападки Стасова. Для обоих критиков К. Брюллов был наиболее яркой величиной

русского академического искусства. Они согласно упрекали К. Брюллова за отсутствие «содержания», вкладывая в это понятие различный смысл. Характерно, что в противовес К. Брюллову Бенуа выдвигает сухого схоласта Бруни с его якобы более значительным содержанием.

Пришло время воздать должное памяти одного из крупнейших русских художников первой половины XIX века, которого высоко ценили Пушкин, Гоголь, Герцен — его современники, и постараться понять, какие стороны идейного содержания его творчества и живописного мастерства заслужили их высокую оценку. Настало время найти, наконец, К. Брюллову место, которое он должен занять в истории русской живописи, и не ограничиваться необоснованными утверждениями, что слава, сопутствовавшая художнику при жизни, была незаслуженной.

Творчество К. Брюллова падает на тот отрезок времени, который лежит между расцветом неоклассицизма и мощным подъемом реализма, связанного со вступлением на арену искусства художников-просветителей 60-х годов и идущих за ними передвижников, выражающих демократические тенденции своего времени. Вершиной русского реалистического искусства было творчество И. Е. Репина и В. И. Сурикова. Естественно, что К. Брюллов отразил в своих произведениях те сложные процессы, которые подготовили появление реализма на русской почве. К. Брюллов пережил сложное развитие от неоклассицизма, через романтизм, к начаткам реализма и создал ряд произведений, занимающих почетное место в сокровищнице русской национальной живописи.

Высокое мастерство живописи К. Брюллова заставляет особенно бережно отнестись к оставленному им наследству и постараться хотя бы наметить в этом наследстве те стороны, которые могут быть особенно интересны современным художникам и широким массам советских зрителей.

Детство художника почти всегда оказывает значительное влияние на все его последующее развитие. По отношению к К. Брюллову это положение, безусловно, является правильным. Его ранняя юность, целиком заполненная художественными занятиями, в значительной степени определила его дальнейший творческий путь.

Предки К. Брюллова были французы, эмигрировавшие в Германию во время введения Нантского эдикта, изгнавшего из Франции протестантов. Прадед К. Брюллова переселился из Люнебурга в Петербург и поступил лепщиком на императорский фарфоровый завод. Внук его, Павел Иванович, был академиком «скульптуры орнаментной на дереве». Во времена Гваренги он работал по внутренней отделке Зимнего и других дворцов, был знаком с техникой миниатюрной живописи и гравюры. В 1799 г. класс резьбы по дереву был закрыт, и Павел Брюлло вышел в отставку. С тех пор он занимался частными заказами, подготавливая своих сыновей к поступлению в Академию художеств. Карл Павлович Брюллов родился в том же 1799 г., когда отец его оставил службу. В семье Брюлловых на занятие искусством смотрели прежде всего как на ремесло, которым надо владеть в совершенстве, чтобы иметь право называться в своей области мастером[1]. К. Брюллов впоследствии был очень недоволен реформою Академии, повысившей возраст-

[1] Когда поднялся вопрос о поступлении в Академию младшего из братьев Брюлловых—Ивана, который имел большую охоту к занятиям живописью, Карл Павлович писал отцу: «Все, кажется, идет своим порядком, только Ванька меня беспокоит немного, и я ничего не могу сказать другого, как, что науки вреда принести ему не могут, а пользы много и всегда, а художество есть дело рискованное. У него не будет брата Федора в Академии, без которого мы не были бы из лучших в нашем возрасте и не имели бы того поощрения в трудах, которое заставляет забывать трудности достижения цели. Припомните все обстоятельства жизни нашей в Академии, и вы убедитесь совершенно, что случай сделал больше, нежели сколько вы ожидали. Если же увидите в нем не одну детскую наклонность малевать картинки, т. е. солдатиков и сему подобное, то, как мне кажется, можно будет занимать *(его)* начальным основанием сего искусства, и если он успеет довольно или *(настолько)*, чтобы *(быть)* лучше всех товарищей при вступлении в Академию, в таком случае можно будет ручаться за хорошие и успешные последствия». «Архив Брюлловых». Ред. и прим. И. А. Кубасова. СПБ, 1900 г., стр. 88. Письмо от 24 июня 1826 г. Рим.



Дафнис и Хлоя. *1824, масло.*

ной ценз учащихся, и всячески старался отговорить от рискованного шага молодых людей, желавших поступить в Академию, справедливо опасаясь, что дальше просвещенного любительства они не пойдут. «Он говорил о том, как труден путь, как упорно должен заниматься художник, садиться за работу с восходом солнца и кончать работу, ложась спать. Надо начать рисовать с младенческого возраста, чтобы приучить руку передавать мысли и чувства подобно тому, как скрипач передает на скрипке то, что чувствует» [1].

Рука и глаз мальчика постоянным упражнением должны достичь той степени виртуозности, которая во все эпохи неизменно требуется от скрипача или пианиста. Если мальчик талантлив, тем лучше, тем больше надежды, что он выдвинется из среды своих товарищей, но это нисколько не умаляет для него необходимости ежедневных упражнений.

Из таких твердых, здоровых воззрений на живопись как на искусство, требующее огромной работы для достижения технической свободы исполнения, вытекала вся та суровая система воспитания, которая господствовала в семье Брюлловых. Все братья постоянно работали, учились, помогали отцу в исполнении скульптурных и граверных работ. Старший брат обязан был учить младших. Эти патриархальные отношения не изменились и в то время, когда все три брата посещали Академию художеств. И там старший брат, Федор, первое время был главным наставником и руководителем маленького Карла. Невысокого роста, худенький и болезненный мальчик, Карл поражал своих сверстников и учителей той подготовкой, которую он получил дома, до поступления в Академию, и которая сразу выдвинула его из среды его товарищей. В течение всего академического курса К. Брюллов остается под опекой своей семьи; отец часто занимает его досуги, теперь уже не столько с целью учения, но используя его как серьезного помощника в исполнении порученных ему работ [2]. Помимо школьных занятий, он имеет кое-какие заказы вне Академии и, наконец, постоянно не только исправляет работы своих товарищей, но рисует за них на заданные им темы.

Русский классицизм, как бы критически ни относиться к его проявлениям в области живописи, создал в России ряд замечательных произведений скульптуры и медальерного искусства. В этих произведениях чистота стиля изумительное знание отвлеченно прекрасного человеческого тела и ясность трактовки замысла достигли высокой степени мастерства.

Учителями К. Брюллова в Академии были: А. Г. Егоров, В. К. Шебуев, А. И. Иванов и И. П. Мартос.

Необходимо отметить, что К. Брюллов несколько раз сочинял композиции для своих товарищей-медальеров, добиваясь четкости и чистоты рисунка, которые требовались от подобного рода работы. В Третьяковской галлерее хранятся два таких рисунка К. Брюллова: «Возвращение Одиссея» и «Греческий воин» [3]. Фигура гения, изображенная на золотых медалях, которыми Академия художеств награждала своих воспитанников, была сделана по ученическому рисунку К. Брюллова.

Я отмечаю эти факты потому, что вопреки всем, кто писал о Брюллове, считаю, что художественное развитие Брюллова находилось в дни его юности под влиянием правильно понятого неоклассицизма; считаю, что художник вовсе не воспринимал механически то, что усвоить тре-

[1] Л. М. Жемчужников. Мои воспоминания из прошлого. Изд. М. и С. Сабашниковых, 1926 г. стр. 64.

[2] Известно, что сыновья помогали П. И. Брюлло литографировать иллюстрации к изданию описания знаменитого путешествия Крузенштерна.

[3] На первом из рисунков имеется надпись: «Рисунок для медальера Николая Щербаева, который в 1821 г. 16 сентября получил вторую золотую медаль за вырезку из камня этого рисунка. По удостоверению Егора Ивановича Маковского, прежнего владельца, который знал этот секрет от самого Брюллова».



Явление Аврааму трех ангелов. *1821, масло.*

бовала от него Академия, но увлекался классицизмом сознательно и стремился углубиться в идеи воссоздания подлинной античности, которыми были одушевлены поэты и художники начала XIX века. В это же время Н. И. Гнедич, И. М. Муравьев выступают защитниками чистоты античной поэзии против ложноклассицизма. Гнедич считает необходимым основательное изучение не только поэзии древнего мира, но его филологии в широком смысле этого слова. Он в это время работал над переводом «Илиады». Когда К. Брюллов оканчивал Академию, появились антологические стихотворения К. Н. Батюшкова и молодого А. С. Пушкина.

На этом новом понимании античности основывалось подлинное увлечение ею, которое на заре романтизма придало интимную прелесть мифам древности. Иллюстрации Ф. П. Толстого к «Душеньке», абсолютно строгие по форме, были по своему содержанию богаче чувством и вымыслом знаменитых иллюстраций Флаксмана к «Илиаде».

Юноша К. Брюллов глубоко искренне воспринял идеал божественно прекрасного человека, воплощенный в античной пластике. Естественно поэтому, что К. Брюллов с одушевлением молодости стремится достичь совершенства в строгом контурном рисунке, предназначенном для медали; естественно, что он пробует свои силы и в лепке (известно, что ему принадлежат скульптуры на одной из моделей Исаакиевского собора).

Эти увлечения молодого художника нашли свое выражение в исполнении программ: «Улисс и Навзикая» (1818), за которую он получил золотую медаль за экспрессию, и «Нарцисс, смотрящийся в воду» (1819).

Последняя тема давала возможность не только блеснуть умением написать прекрасное нагое тело, но и попытаться выразить свое отношение к мифу, одному из наиболее поэтических.

Князь Г. Г. Гагарин, известный по преимуществу своею пропагандой византийского искусства, с ранней молодости сам занимался живописью и пользовался при этом советами К. Брюллова [1]. Это было в Италии, в середине 20-х годов. Близость к К. Брюллову в наиболее восприимчивые молодые годы заставила его вдумчиво отнестись к творчеству одного из крупнейших русских художников; оставленные им «Воспоминания» дают очень много глубоких оценок и тонких наблюдений.

Вот что он рассказывает со слов К. Брюллова о том, как была написана эта академическая программа. «Строгановский сад на Черной речке был до тех пор единственной природой, которой он любовался. В один прекрасный летний день пошел он туда помечтать. Сидя на скамье и восхищаясь тенистой зеленью, пронизанной солнцем и отражающейся в пруду, он старался отгадать обаяние воздуха в теплых странах, понять примитивную Грецию, дать себе отчет в удивлены юноши, впервые увидевшего отражение своего лица в воде и пленившегося им, и проникнуть во всю языческую грацию этой метаморфозы» [2].

«Нарцисс» К. Брюллова выделяется среди современных ему произведений своим языческим мироощущением.

Художник задумывает картину как пластический образ, добиваясь подлинной жизненности прекрасного юного тела. Но вместе с тем он вносит в свою тему передачу целой гаммы тонких ощущений: светлозолотистое тело мягко моделируется на фоне сумерек, сквозь коричневую листву деревьев просвечивает розоватое небо. Светотеневые градации на теле юноши прослежены так тонко, что зрителю в самом деле чудится и теплый воздух, в который оно погружено, и прозрачность воды, несмотря на условность приемов в живописи аксессуаров. Для соблюдения светотеневой гармонии картина написана в едином теплозолотистом тоне, не нарушаемом

[1] И впоследствии он работал как талантливый художник-любитель. Особенно хороши его акварели.
[2] «Воспоминания кн. Г. Г. Гагарина о К. Брюллове». СПБ, 1900 г., стр. 14.



Эрминия у пастухов. *1824, масло.*

желтовато-красным цветом драпировки. Верхняя часть тела юноши концентрирует на себе максимум света. Глубокою негой и юношеским томлением веет от картины. То, что художник сумел добиться этого впечатления, дать почувствовать пространство и воздух, окутывающий фигуру, и достиг этого только совершенством живописной ее моделировки, свидетельствует как о великолепной выучке, так и о замечательном таланте семнадцатилетнего художника. Неверно утверждение, что эта картина была по достоинству оценена Академией. Она была назначена к продаже, как и другие работы академистов, была куплена одним из любителей, впоследствии попала к А. И. Иванову и уже по возвращении К. Брюллова в Петербург была подарена Академии. К счастью, «Нарцисс» сохранился, и мы можем судить о молодом К. Брюллове, о тех возможностях, которые были в этой картине заложены и которые заставляли всех, близко его знавших, ждать от него очень многого. Характерны в этом отношении надежды брата его Федора, который был когда-то его наставником, хорошо разбирался в живописи и, как мы увидим ниже, оставлял за собою право его критиковать. Общее суждение Ф. Брюллова о брате выразилось в следующих словах, относящихся к 1828 г.: «Как граф Вельгорский пишет, то Карл до 30 000 рублей имеет в год, боже милосердный, что он здесь получит в Петербурге, портреты писать водяными красками? Карл—гений, мелочами не надо занимать его»[1].

После «Нарцисса» К. Брюлловым были исполнены еще две композиции на античные темы: «Раскаяние Полиника» и «Эдип и Антигона», написанные для Общества поощрения художников.

Его выпускная программа «Авраам и три странника» значительно слабее предыдущих работ. Имеются сведения о том, что она много раз переписывалась. Видимо, сюжет не давался художнику и в результате был выполнен без большой самостоятельности. В композиции, постановке фигур, а также в колорите картины чувствуется сильное влияние Пуссена. Цветовая гамма близка к «Нарциссу», но выражена слабее и подслащена розовой туникой и зеленым шарфом правого ангела. Это—не больше как хорошая экзаменационная работа способного ученика.

По окончании Академии К. Брюллов уехал заканчивать свое образование в Италию. Брюлловы выехали из Петербурга 16 августа 1822 г. и через Ригу, Митаву, Полангей, Мемель и Кенигсберг направились в Берлин. Пробыв там недолго, они проехали в Дрезден, где остановились на два месяца, посещая музеи и вечерние классы Академии художеств. Затем они направились в Мюнхен, где из-за болезни Карла прожили четыре месяца. По его выздоровлении через Тироль, Венецию и Мантую они направились в Рим, куда прибыли 2 мая 1823 г.

Положение русских пенсионеров в Италии заслуживает того, чтобы сказать об этом несколько слов. До французской революции русские художники чаще всего заканчивали курс учения в Париже. Посылка пенсионеров в Рим означала победу классицизма, с одной стороны, и стремление изолировать молодых людей от заразы французского демократизма, с другой. В Риме художники оказывались окруженными международной толпой учащихся и туристов. Попадая в Рим, молодой человек не становился в тесные отношения с общественною жизнью Запада, он в большинстве случаев оставался изолированным, как бы заброшенным на необитаемый остров, хотя и жил в многолюдном обществе и был захвачен видимостью художественного общения. Очень часто поездка в Италию не приносила тех результатов, которых от нее ожидали.

Число пенсионеров, умерших в Италии, слишком велико, чтобы быть случайным: С. Ф. Щедрин, П. А. Ставассер, М. И. Лебедев, не говоря о других, менее талантливых художниках. Слишком велик был контраст между чрезмерно суровой, полной лишений размеренной жизнью

[1] Письмо Ф. Брюлло А. Брюллову. Архив Государственного Русского музея. СПБ, 1828 г.



Нимфа. Этюд к неосуществленной композиции «Гилас и нимфы». *Рисунок.*

в Академии и жизнью в Италии, где бедность не мешала свободно располагать своим временем, к чему воспитанники закрытого учебного заведения не привыкли. Климат Италии с его лихорадками, жарким летом, вредно отражался на здоровье; не менее вредна была и жизнь богемы со всеми ее излишествами. О серьезной работе начинали обыкновенно думать лишь тогда, когда истекал срок пенсионерства. Тогда начинали волноваться и писать просьбы о продлении срока пребывания в Италии, с которой так трудно было расставаться: прекрасна была южная природа, очаровывало и то чувство кажущейся свободы, которое сопровождало каждого путешественника-пенсионера в Италии. Федор Брюллов писал брату Александру: «Куды вас всех Италия с ума свернула, кто ни побывает в Италии, просто сказать, ума рехнулся, смотри, будь ты умник» [1].

Обстоятельства жизни братьев Брюлловых в Италии сложились более счастливо. А. П. Брюллов соперничал в успехах с Карлом во время учения в Академии. Когда Общество поощрения художников предложило Карлу послать его в Италию, он согласился ехать лишь с условием, что вместе с ним поедет и Александр, закончивший курс по отделу архитектуры и не менее его достойный покровительства.

Первое время по приезде в Рим братья не расставались, и взаимное соперничество, возбуждая соревнование, еще более побуждало их к работе. В особенности это относится к Александру, чрезвычайно честолюбивому. Сохранились интересные отрывки из дневника, который вел А. Брюллов во время путешествия и в самой Италии, вскоре по приезде: «Сегодня я забыл мое намерение никогда не спорить с Карлом...»; 3 мая 1823 г.: «Не будь болтлив. Никого не подозревая, будь осторожен. Moderation. Не связывай себя всеобщим мнением и не требуй, чтобы твое мнение было всеобщим... Порядок есть гигантическая сила для исполнения обширнейших и труднейших предприятий. Никакое предприятие не считать трудным и воображать всегда, что сделал еще мало, есть лучшее средство, идя успевать с бегущим...» [2]

Братья хорошо знали немецкий язык, были знакомы и с французским языком. К. Брюллов вскоре по приезде в Италию настолько освоился с итальянским языком, что впоследствии говорил и писал на нем совершенно свободно. К. Брюллов был человеком очень общительным. Все современники отмечают его остроумную и увлекательную речь. К этому следует прибавить и то, что он вовсе не замыкался в пределах своего ремесла, интересовался литературой и даже некоторыми отраслями науки. Все это вместе взятое в связи с его живым характером делало его увлекательным в обществе, и он был принят как в среде русской аристократии, так и в интернациональной среде туристов. Но этим не ограничивались его знакомства. Он приобрел друзей и в более замкнутых кругах итальянской интеллигенции.

Конечно, все это произошло не сразу. В первое время самыми сильными впечатлениями были впечатления от южной природы, к восприятию которой молодые люди были подготовлены рассказами, слышанными ими еще в России.

Оба брата Брюлловы были в восхищении от Рима. «Из нашего дома можно видеть древний Рим, где Колизей, хотя разрушенный, но прекрасный, заставляет забывать все окружающее чтобы смотреть на него. Наш дом разделен от папского только одной стеной и маленьким переулком, посему мы можем видеть очень хорошо папский сад, где деревья, покрытые апельсинами, и трава, гораздо зеленее нежели летом, заставляют нас забывать, что уже январь месяц» [3].

[1] Письмо от 25 февраля 1820 г. Архив Государственного Русского музея.
[2] Архив Государственного Русского музея.
[3] «Архив Брюлловых», стр. 38. Письмо А. Брюллова родителям от 8 января 1824 г.



Сатир и нимфа, смотрящиеся в воду. *Рисунок.*

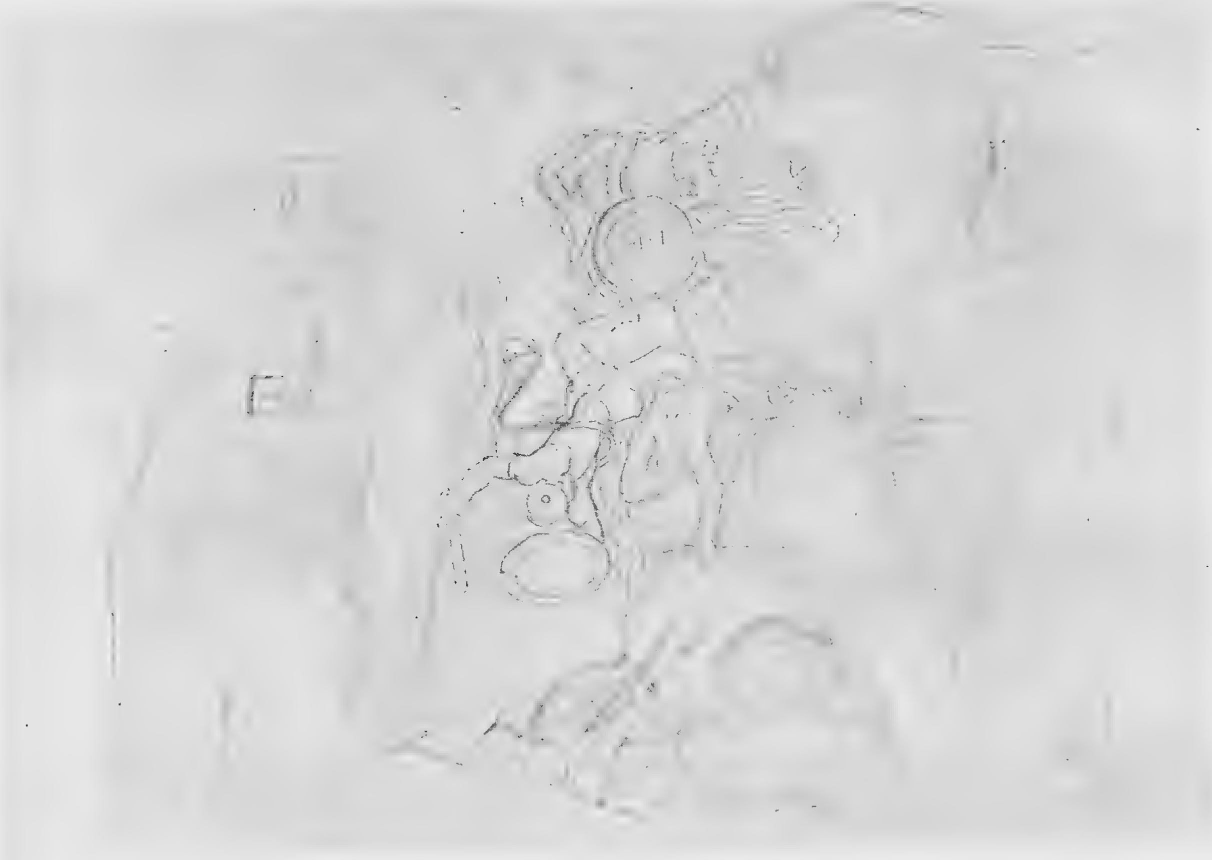
Впечатления эти были еще ярче, когда молодые художники предпринимали поездки по живописным окрестностям Рима. Почти тотчас же по приезде была совершена экскурсия по Альбанским и Тускуланским горам в обществе С. И. Гальберга, С. Ф. Щедрина и П. В. Басина.

Вскоре после этого они посетили близлежащее Тиволи, где Карл тотчас же принялся писать этюды с натуры. «На сих днях был в Тиволи, видел Анио. Я хотел вам написать его, но картина шуметь не будет, как шумит Грото Нептуна, как Грото Сирен и очаровательные каскатели под виллой Мецената» [1].

Следует отметить, что здоровье К. Брюллова, болевшего в детстве золотухой, поправилось в южном климате. Он никогда не болел лихорадкой подобно своим товарищам. Чувство молодости и полное довольство настоящим вызывают у Карла восклицание: «Мы здоровы и счастливы, т. е. живем в золотом веке» [2].

[1] «Архив Брюлловых», стр. 29. Письмо К. Брюллова П. А. Кикину от 10 октября 1823 г

[2] Там же, стр. 27. Письмо А. и К. Брюлловых родителям от 10 октября 1823 г.



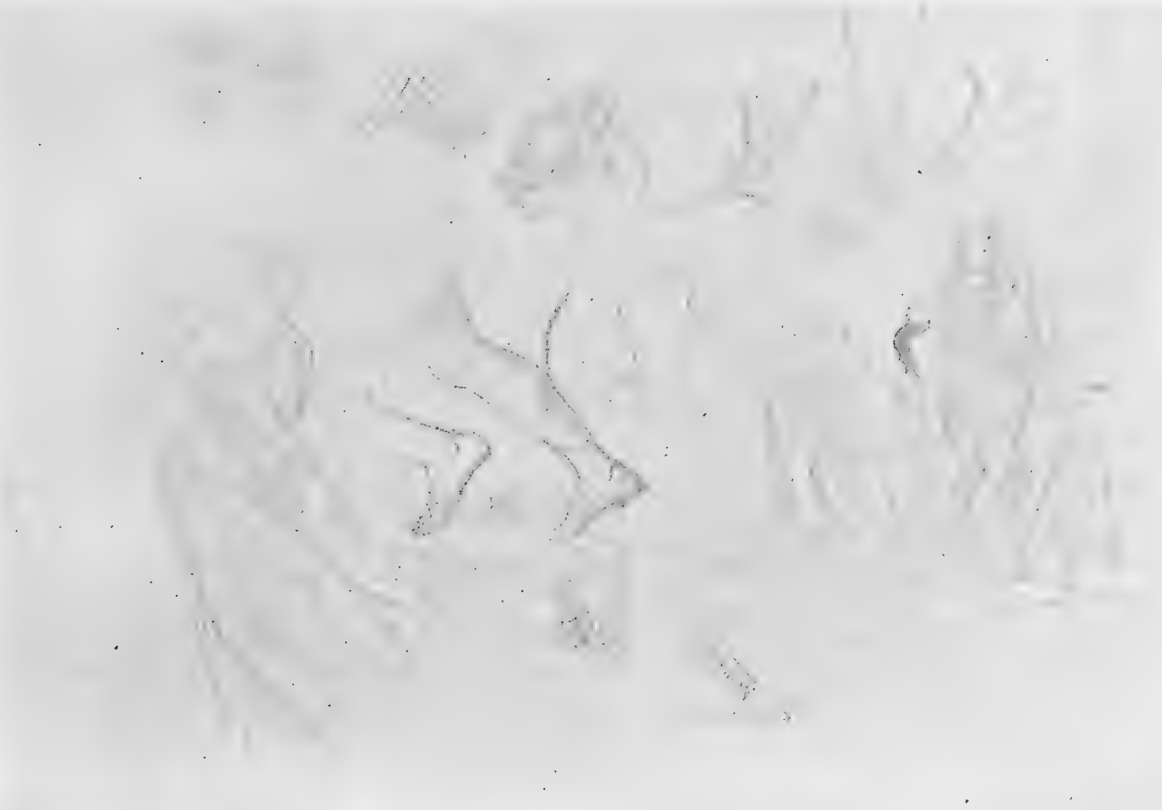
Осада Коринфа. Эскиз неосуществленной композиции. *Рисунок.*

Вскоре по приезде в Рим братья Брюлловы побывали у прославленного главы итальянского классицизма—Камуччини. Избалованный успехом, он, повидимому, принял их не очень внимательно.

В дневнике А. Брюллова мы находим разочарованную запись: «Были у Камуччини. Жестоко обмануться в своей надежде—... говорить о недостатках живущего славного и говорить тем же в глаза, которые его возвысили, останется, может быть, величайшее неблагоразумие в отношении к человеческому роду» [1]. Возможно, что разочарование относилось не к одной лишь личности художника.

Гальберг писал о Камуччини: «Камуччини—человек очень учтивый, нежный, сантиментальный, богатый и знатный, говорит нараспев и с ужимками, живет князем; мастерские его занимают целый упраздненный монастырь» [2]. Ходульный классик, автор картин, выполненных холодно, кистью вылощенной и сухой, Камуччини не вызывал ни одного искренне хвалебного отзыва со стороны русских пенсионеров.

1 Архив Государственного Русского музея.
2 «Скульптор С. И. Гальберг в его заграничных письмах и записках». Собр. П. Ф. Эвальд. Прил. к т. II «Вестника изящных искусств», 1884 г., стр. 56.



Наброски на тему «Клеобис и Битон».

Вскоре К. Брюллов стал посещать мастерскую Торвальдсена. Этот факт является ярким доказательством того, что К. Брюллов в первое время своего пребывания в Италии не оставлял мысли о работе в стиле неоклассицизма, наиболее чистым представителем которого казался в то время Торвальдсен. «Он открыл истинный путь ко вкусу древних греков», говорит о датском скульпторе К. Брюллов в письме к секретарю Общества поощрения художников П. А. Кикину [1]. Немногим раньше и Гальберг, осуждая манерность Кановы, противопоставляет ему Торвальдсена: «Можно, кажется, смело сказать, что никто из здешних художников не понял, не вошел в дух древних лучше его; никто не имел того великого простого стиля, как он; никто не представляет таких благородных, чистых форм и размеров, как он» [2].

Известно, что К. Брюллов колебался в выборе сюжета для большой картины, которую он должен был исполнить для Общества поощрения художников. Интересно, что среди его разно-

[1] «Вот муж, который не устрашился отшатнуться от общего вкуса и мнения; предприял и решил, и все сделались его последователями. Он открыл истинный путь ко вкусу древних греков, что подтверждают его работы, например, «Три Грации» кажутся отпечатками натуры, но очень уверен, что нет в живых такой прелести. Надобно быть более нежели хорошим поэтом, чтобы описать подобную красоту», «Архив Брюлловых», стр. 27, 28, письмо К. Брюллова П. А. Кикину от 10 октября 1823 г.

[2] Письмо Гальберга. Прил. к т. II «Вестника изящных искусств», 1884 г., стр. 65—66.



Клеобис и Битон. Эскиз неосуществленной композиции. *Рисунок.*

образных замыслов есть ряд античных мотивов, о которых он в большинстве случаев не сообщал Обществу, пославшему его за границу. Среди рисунков художника есть целый ряд набросков идиллических сцен. Это — «Сатир и нимфа, смотрящиеся в воду», очаровательный рисунок, где чистота форм женского тела противопоставлена свободно трактованной фигуре сатира и мягко набросанному пейзажному фону; сатир играет на свирели нимфе, которая шаловливо закрывает уши. Такого же характера и маленький эскиз маслом к задуманной Брюлловым картине «Вакханалия». Вот как описывает сам художник законченный им эскиз: «Третий — вакханальский групп: старый фаун выжимает виноград, сидя под густым дубом, нависшим через ручей, молодой фаун, по колена в воде, держит в руках молодую вакханку, которая старается достать виноградную кисть, висящую в средине дуба; маленький сатир, стоя также в воде, держит корзинку для принятия винограда, а другой — обмывает виноград. Все сии фигуры написал с натуры»[1]. Существовал и другой вариант этой темы с дерущимися сатирами.

В 1824 г. К. Брюллову были заказаны полковником А. Н. Львовым картины «Эрминия у пастухов» и «Беседа Нумы Помпилия с нимфой Эгерией». На вторую тему был написан лишь

[1] «Архив Брюлловых», стр. 60. Письмо К. Брюллова Обществу поощрения художников от 28 июня 1824 г.

эскиз, а первая осталась незаконченной. Но и в этом незаконченном виде она представляет большой интерес.

На фоне густой рощи с просветами вдаль по краям картины тесно скомпанована полуовалом пастушеская семья, прервавшая занятия музыкой. В ней представлены все человеческие возрасты—от старца до младенца. Все фигуры могут служить образцами прекрасной человеческой природы. Тут же отдыхают козы. Внизу, у края картины, полоска зеркальной воды. Перед нами сцена из Теокрита. К пастушеской семье, как легкое виденье, подходит Эрминия. Ее белый плащ драпируется красивыми складками, античный профиль оттеняется светлобелокурыми волосами, падающими на плечи крупными локонами.



Воины, взбирающиеся на стену. *Рисунок.*

Характерно, что сцену из романтической поэмы К. Брюллов пишет в плане пуссеновского классицизма. Картина осталась незаконченной, но основной ее смысл и настроение переданы достаточно ясно. Выражение удивления сдержанно, но разнообразно и вместе с тем психологически связывает пастушескую семью в единое целое. Все лица отвлеченны, но не шаблонны по своему характеру. Законченные части написаны превосходно, например, левая рука и правая нога старика.

Картина была задумана в той же золотистой гамме, оживленной мягкокрасными пятнами, как и «Нарцисс». Более свободно написана коричневато-оливковая листва деревьев. Незаконченность картины заставляет лишь предположить мягкую богатую игру нюансов, которая замечательно намечена в серебристой корзине, которую держит старик, в различного тона желтоватых бараньих шкурах, светлобелокурых локонах Эрминии и пр. В целом на этом произведении, как и на «Нарциссе», лежит печать мечтательного очарования юности. Обе картины показывают, что в живописном отношении К. Брюллов в раннем периоде своего творчества был склонен разрабатывать тонко нюансированную гамму в единой тональности. Небольшой эскиз на тему «Беседа Нумы Помпилия с нимфой Эгерией» интересен передачей выражения величавой задумчивости в обеих задрапированных фигурах, освещенных лучами заката и выделяющихся на фоне густой темной листвы деревьев

В 1827 г., после двухмесячного пребывания в Неаполе и посещения Помпей, К. Брюллов решается предложить Обществу поощрения художников сюжет, который, повидимому, соответствует высказанному последним пожеланию относительно заказываемой им картины. «От начала июля до конца августа месяца пробыл я в Неаполе. Краткость времени не позволила мне видеть ни всех островов, ни многих окрестностей города, вообще славных в мире своими прелестными видами; но я старался извлечь всю возможную пользу из сего путешествия, наблюдая все, что

имеет непосредственную связь с моим художеством. В особенности же старался я более ознакомиться с древностями Бурбонского музея, единственного по своему собранию ваз, бронз и фресок, найденных при отрытии Геркуланума и Помпеи. Рассматривая сии последние, я встретил сюжет, могущий удовлетворить требованию почтеннейшего Общества, заказывающего мне картину с условием, чтобы я поместил в оной две или три фигуры нагие. Фреск сей представляет похищение нимфами Гиласа, друга Геркулесова. Сочинение оного весьма слабое, рисунок весьма неисправный, но сюжет самый я нахожу прекрасным и, избрав оный для произведения требуемой от меня картины, осмеливаюсь предложить его почтеннейшему Обществу на одобрение. Между тем, я уже занялся сочинением эскиза для сей картины» [1].

Сохранились эскиз и несколько рисунков этой композиции, кроме первоначальных набросков художника в альбомах, хранящихся в Государственном Русском музее и Государственной Третьяковской галлерее.

Все, что было сделано художником в плане решения этой задачи, столь близкой к теме «Нарцисс», заставляет глубоко сожалеть, что картина не была им осуществлена. Не забудем, что это были 20-е годы XIX века, когда друг Торвальдсена Андерсен писал трогательную сказку о «Розе с могилы Гомера», когда героические и холодно рационалистические подражания древности не удовлетворяли молодое поколение, воспринимавшее античность романтически. Наброски К. Брюллова к «Гиласу и нимфам» изумительны пластической красотой общей композиции, плавным бегом линий, но главное эллинским настроением, ее проникающим. Скользящие линии очертаний нимф как бы напоминают о скользящих струях воды, которая плещется у их коленей. Старые ветвистые деревья наклонились над источником. Нет сомнения, что восхищение, испытанное К. Брюлловым в Неаполе перед подлинными памятниками древности, перед остатками древней живописи (хотя он и отнесся к ней критически), сыграло не последнюю роль в том увлечении мастера, которое сквозит в разработке этого мотива.

Более эмоционально задумана тема «Диана с нимфами, застигнутая Актеоном». Набросок масляными красками едва намечен, но задуман в плане наиболее излюбленного художником мотива: тела нимф в затененном деревьями пространстве освещены падающим сквозь листву светом. На протяжении всего своего творчества К. Брюллов не раз возвращался к подобной задаче, постоянно внимательно изучая природу. Об этих часах, проведенных на этюдах, хорошо рассказал Г. Г. Гагарин в своих воспоминаниях. Семья Гагариных жила тогда в Гротта-Феррата, в средневековом замке с четырехугольными башнями, находящемся в двадцати милях от Рима.

«Перед входом в замок тянется широкая аллея из высоких вязов. Группа огромных платанов осеняет фонтан, или резервуар с несколькими бассейнами, — место сборища красивых поселянок, так величаво носящих на голове выпуклые кувшины из красной меди. Следуя по большой аллее, достигаешь красивой рощи, полной земляники, — она ведет в Фраскати и другие великолепные виллы, столь знакомые туристам. Выходя из замка по другим направлениям, попадаешь в Тускулум, Марино, Кастель-Гондольфо, Альбано, Римна, Монте-Каво, Рокка-ди-Папа и во множество других мест, столь поражающих своей красотой, что эта избранная страна кажется для вас земным раем, одно воспоминание о которой лучезарно освещает мрачные минуты вашей жизни.

Недалеко от замка, подвигаясь вдоль монастырских садов и прекрасных оливковых плантаций, спускаетесь вы в глубокий овраг по течению Маранны. Сколько раз, таща наши краски и складные стулья, ходили мы с Брюлловым вдоль этого освежающего, быстрого и прозрачного потока,

[1] «Архив Брюлловых», стр. 97—98. Письмо К. Брюллова Обществу поощрения художников от 19 ноября 1827 г.



Гилас и нимфы. Эскиз неосуществленной композиции. *1827, рисунок.*

останавливаясь и изучая, он — как маэстро, я — как ученик, то старую заброшенную кузницу, то мадонну, вделанную в узловатый ствол дуба, то чудные большие зонтичные деревья, окаймляющие Манапу, или, наконец, красивый водопад в маленьком заливе, защищенном мощною тенистою растительностью. Поток падает со скалы тонкой белой пеной на мелкий речной песок, приятный для ног и местами поросший живучею растительностью. Во время жары это место неудержимо влекло к купанью. Воображение Брюллова, под недавним еще впечатлением академических работ, населяло это место нимфами и пастухами Теокрита; я же, знакомый только с Salute ad usum Daphnidis [1], с трудом следил за его фантазиями.

В этих-то прогулках он посвящал меня в тайны колорита, объясняя мне то, что я видел, не понимая, что я чувствовал, не отдавая себе отчета. Однажды, рисуя нарядные листья, свесившиеся в воду на берегу ручья, он начал словами анализировать их красоту, а кистью передавать цвета и оттенки, прозрачность вод и все бесконечно мелкие вариации световой игры

[1] С благоденствием по примеру Дафниса (пастух, воспетый Теокритом).

природы. Все это он передавал с таким глубоким пониманием, таким увлечением и правдой, что, казалось, словно вы слушаете физиолога, живописца и поэта вместе; урок Брюллова был для меня как бы откровением, — с тех пор я понял, что в прелестях природы скрывается не только интерес невольного наслаждения, но и интерес разума. Кстати, при этом Брюллов рассказал мне, что во время его пребывания в петербургской Академии дали для конкурса тему «Нарцисс, любующийся собою в воде». Его сотоварищи по искусству увидели в этом сюжете только предлог для анатомического этюда и этим удовлетворились; Брюллову же захотелось углубиться в эту тему, понять и воспламениться ею» [1].

Следует сказать несколько слов о первоначальном замысле темы «Диана и Эндимион», известной в ее втором сатирическом варианте, относящемся к последним годам жизни художника. Первоначальный замысел относится ко времени разработки композиции «Гилас и нимфы» и имеет с последним много общего. В потоке лунного света Диана стремительно наклоняется над спящим, вглядываясь в лицо юноши. Лирически мягко набросаны обе обнаженные фигуры с чистыми юными формами.

К сожалению, Общество поощрения художников ничего не ответило на предложение К. Брюллова, и картина «Гилас и нимфы» осталась не написанной так же, как не были выполнены и другие замыслы на темы античной мифологии. Если бы она была осуществлена, мы имели бы недостающее звено в творческой его биографии — мифологический сюжет, исполненный зрелым мастером, который воспользовался бы всеми своими достижениями в области изучения света, всем, чего он искал в этюдах и картинах, писанных им на открытом воздухе. Около 1837 г. К. Брюллов вернулся к теме «Диана и Актеон», но ясность душевного настроения была уже им утеряна: композиция сложна, линии беспокойны и запутаны, художник стремился изобразить самый момент превращения Актеона, когда на торсе человека вырастает голова оленя.

В альбомах К. Брюллова, относящихся к двадцатым годам, сохранились разнообразные наброски композиций, которые, повидимому, сильно его занимали, хотя и не вылились не только в законченные картины, но не получили оформления и в эскизах масляными красками. Об этих замыслах К. Брюллов никому не сообщал, а между тем, повидимому, два из них соперничали одно время в воображении художника с «Последним днем Помпеи».

Одна из композиций, более случайная, набросана в плане разобранных выше идиллических мотивов, но это не идиллия, а грустная элегия: нимфа оплакивает распростертого на земле юношу. Повидимому, перед нами мотив гибели Фаэтона.

> В круге обратном земли, от отчизны далеко, великий
> Принял его Эридан и дымящийся лик омывает.
> Руки наяд-гесперид огнем триязычным дымящий
> Прах в могилу кладут и, камень стихом означают:
> «Здесь погребен Фаэтон колесницы отцовской возница;
> Пусть он ее не сдержал, но, дерзнув на великое, пал он» [2].

Впрочем, на одном из рисунков у юноши как будто намечены крылья, может быть, художник хотел изобразить в лежащем юноше разбившегося Икара.

Другой мотив, разработанный в ряде различных по композиции рисунков, принято считать, согласно определению прежнего владельца альбома А. Сомова, «Осадой Коринфа». Рисунки

[1] «Воспоминания кн. Г. Г. Гагарина о К. Брюллове». СПБ, 1900 г., стр. 12 — 14.
[2] Овидий, Метаморфозы. Пер. С. Д. Шервинского. Academia, 1937 г.



Беседа Нумы Помпилия с нимфой Эгерией. *1824, масло.*

изображают римское войско, осаждающее греческую крепость. Во главе осажденных сражается женщина в развевающейся одежде, похожая на Афину-Палладу. Под ударами ее копья воины падают со стены вниз. Композиция носит характер бурно-хаотический, но в главной женской фигуре много стремительного движения, и общий замысел интересен. Рисунок в альбоме Третьяковской галлереи на ту же тему изображает мужчину в центре битвы. Повидимому, это вариант более поздний. Сомов по поводу этих рисунков и серии набросков на тему «Клеобис и Битон» пишет следующее: «Повидимому, художник предполагал написать эти картины в больших размерах вскоре по приезде в Италию, по крайней мере сделанные для них чертежи и наброски не так своеобразны, как последующие брюлловские рисунки, и еще носят на себе отпечаток академического направления, хотя в них уже предугадывается будущий автор Помпеи [1]. С датировкой Сомова согласиться трудно, так как рисунки помещены в альбомах, наполненных чертежами тех замыслов, которые были выполнены не ранее 1825 г. Здесь

[1] А. Сомов, К. П. Брюллов и его значение в русском искусстве. СПБ, 1876 г., стр. 8.

мы встречаем наброски к «Итальянскому полдню», к композиции «Христос, благословляющий детей», но, самое главное, в этих же альбомах в разных местах разбросаны первые мысли «Гибели Помпеи». Своеобразный характер рисунков объясняется, по нашему мнению, теми впечатлениями, которые получил художник в неаполитанском музее. Фигура женщины-воительницы напоминает греческие подлинники.

На одном из набросков ритмично построена группа взбирающихся на стену воинов. Здесь ярко сказалась абсолютная свобода, с какой Брюллов владел рисунком.

Вторая тема, чрезвычайно занимавшая художника, — «Клеобис и Битон». Этот миф изложен Геродотом. Аргосской жрице Геры необходимо было присутствовать на празднестве, но быки не пришли во-время с поля; тогда ее сыновья Клеобис и Битон сами впряглись вместо быков в повозку и к сроку привезли в храм свою мать. Присутствовавшие при этом граждане прославляли мать и детей, называя их счастливыми. Гордая сыновней любовью мать обращается к божеству с мольбой дать им высшее, доступное людям счастье. Вслед за этим юноши, совершив жертвоприношения и приняв участие в трапезе, уснули в храме и больше не проснулись.

Об этом мифе упоминается у Цицерона и Плутарха в развитие мысли, что смерть есть высшая награда за добродетель. Если верна наша датировка рисунков, мы можем найти основание для разработки подобной темы и в личной биографии художника. В 1826 г. К. Брюллов получил известие о смерти матери, которую он очень любил и перед которой чувствовал себя до известной степени виноватым. Следует думать, что в интерпретации мифа о Клеобисе и Битоне он хотел воспеть сыновнюю любовь, а не иллюстрировать пессимистическую мораль, вытекающую из самого сюжета.

Интересно толкование К. Брюлловым содержания мифа. Брюллов внес в него больше психологического драматизма, чем допускает строгая форма этого старинного сказания. Во всех вариантах юноши изнемогают, влача тяжелую колесницу, на которой торжественно восседает закутанная в покрывало жрица. На некоторых рисунках она воздевает вверх руку, очевидно, испрашивая милость у богов. Один из вариантов является наиболее разработанным. Мы видим торжественное шествие, развертывающееся на переднем плане и загибающееся налево и вглубь к стоящему на холме пышному храму. На переднем плане — колесница. Перед нею погонщики ведут жертвенных быков. Фоном переднего плана служат пологие склоны холмов.

На одном из набросков мы видим отдельно разработанный мотив принесения в жертву быков. Мелькают на страницах альбома и зарисовки какого-то античного города. Отголоски этого мотива есть и в рисунках Третьяковской галлереи. На одном из листов довольно подробно разработан мотив пышного храма и приближающихся к нему в священной пляске девушек. Тщательно прорисована фигура девушки в развевающихся одеждах.

Насколько «Осада Коринфа» полна яростного движения, настолько важен и размерен ритм торжественного шествия в изображении мифа о Клеобисе и Битоне. Однако оба мотива объединяет стремление художника как можно ближе подойти к подлинной Греции, не внося в разрешение темы никакой модернизации. Если бы эти сюжеты были выполнены в том плане, как они были задуманы, мы имели бы чрезвычайно ценные памятники позднего русского классицизма, созвучные произведениям Федора Толстого.

Большая серьезность этих набросков, многократное возвращение к этим мотивам, а также упорное молчание об этих замыслах говорят, мне кажется, о том, что они принадлежали, наряду с другими темами античной мифологии, к более интимным замыслам художника и были им отброшены, как не соответствовавшие художественным запросам интернационального римского общества начала тридцатых годов.



Диана и Актеон. Эскиз к неосуществленной композиции. *Масло.*

На анализе предварительной работы художника над картиной «Последний день Помпеи» мы убедимся, как постепенно К. Брюллов все сильнее модернизировал свою композицию, задуманную первоначально в более строгих античных формах.

На протяжении своей дальнейшей деятельности К. Брюллов никогда больше серьезно не возвращался к античным сюжетам [1]. Последней данью глубоким увлечениям его молодости была поездка в Грецию, не отразившаяся, однако, на его художественном творчестве. Местонахождение исполненных на месте, во время путешествия, акварелей, к сожалению, нам неизвестно [2]. Приведем несколько слов из описания В. Давыдовым этого путешествия, чтобы завершить характеристику отношения К. Брюллова к античному миру рассказом о тех живых впечатлениях, которые он испытал в окрестностях Олимпии:

«Дорога извивается близ берега Альфея посреди леса, составленного из вечнозеленых дерев, которые, вдруг обхватывая со всех сторон путешественника, позволяют ему только видеть ясное

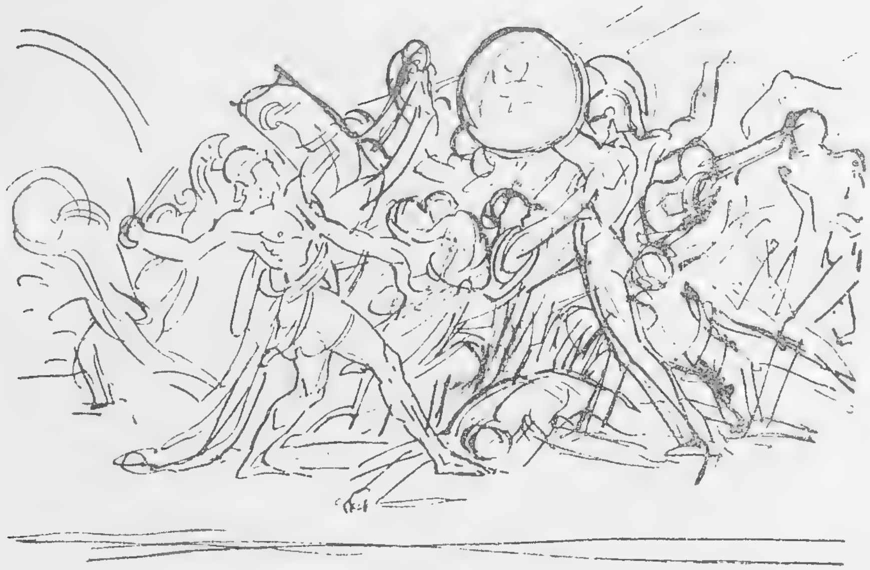
[1] Чаще всего он использует античные образы в своих аллегориях.

[2] В «Путевых записках», которые велись во время пребывания на Ионических островах, в Греции, Малой Азии и Турции в 1835 г. В. Давыдовым, говорится: «Брюллов кончил два маленьких вида долины, пройденной нами после храма Аполлона. Краски его удивительно как натуральны и передают с необыкновенной верностью все цвета, которым подобных, по моему мнению, нельзя найти нигде, кроме Греции». СПБ, 1839 г., ч. 1-я, стр. 114. По сообщению А. Н. Сомова, виды Греции, исполненные акварелью, находились в альбомах гр. Орлова-Давыдова и А. Н. Демидова.

голубое небо и зеленую мураву и, вдруг растворяясь, открывают то впереди, то на правой стороне вид противоположных берегов, также покрытых зеленью и вместе с тем украшенных лучами заходящего солнца. Брюллов был в восхищении и находил, что яркость красок в природе здесь несравненно блистательнее, чем в Италии. Разнообразие зелени очаровательно; одно растение особенно напоминает времена мифологические. Между вечнозеленеющими дикими лаврами, миртами, масличными и оливковыми деревьями олеандр более всех радует взор. Везде, где протекает ручей,—а здесь их множество и все они стремятся с шумом по каменистому дну,— везде целая нить этих деревьев, покрытых розовыми цветами, увивается вокруг речки и с нею исчезает посреди темной зелени каштановых, грушевых и других дерев. Глядя на эту картину не только веселую, но даже смеющуюся, нельзя не вспомнить двух Овидиевых любовников, превращенных в ручей и в олеандр. Где в целом свете можно найти таких верных любовников? Олеандр постоянно провожает, сторожит, украшает свою убегающую невесту. Как счастлив Овидий, при каждом ручейке в Греции невольно вспоминаешь о нем, до того поразительны его поэтические сравнения...»[1]

[1] «Путевые записки» В. Давыдова, стр. 76.





ГЛАВА ВТОРАЯ

Вскоре по приезде в Рим К. Брюллов принимается за систематические занятия рисованием. Он наполняет свою мастерскую слепками с произведений скульптуры, преимущественно римскими копиями с эллинистических памятников: Аполлона Бельведерского, Венеры Медицейской, Меркурия Ватиканского и др. В одном из первых донесений Обществу поощрения художников он пишет, что «занятия его большею частью состоят в рисовании со статуй и фресков, находящихся в Ватикане и в натурном классе обоего пола» [1]. Тогда же он начал мужскую модель в рост, «представляющую Филоктета, — пишет он, — не столько для сюжета, как для модели, прекрасно сложенной как вообще, так и каждой части в особенности». Тогда же был нарисован картон на тему «Юдифь и Олоферн», вероятно, с тою же основной целью—хорошо написать мужскую и женскую фигуры. Мы уже упоминали о том, что К. Брюллов посещал мастерскую Торвальдсена. Вместе с тем мы видим, что школьная система занятий не удовлетворяет К. Брюллова и он пишет этюды с натуры.

Этим своим работам он придает громадное значение. В них он ищет той же полноты пластического выражения, но в обстановке живой природы, стремится изобразить человеческое тело, пластическая красота которого усиливается от солнечного света и прозрачности воздуха.

[1] «Архив Брюлловых», стр. 34.

Вскоре по приезде в Рим, в 1823 г., К. Брюллов написал для Общества поощрения художников картину, изображающую итальянку, умывающуюся у фонтана. Сама тема выражала радостное настроение двадцатичетырехлетнего художника. Картина была названа им «Итальянское утро». По своему замыслу и выполнению это был этюд с натуры, где художника занимала прежде всего задача сложного освещения. «Я освещал модель на солнце,—писал К. Брюллов, — предположив освещение сзади, так что лицо и грудь в тени и рефлектируются от фонтана, освещенного солнцем, что делает все тени гораздо приятнее в сравнении с простым освещением из окна» [1]. Таким образом, К. Брюллов хотел погрузить свою модель в прозрачную полутень, чтобы тело на фоне зелени, вбирая в себя свет, не теряло пластической округлости. К сожалению, картина находится за границей, и мы можем судить о ней только по воспроизведениям и свидетельствам тех, кто ее видел.

В статье, помещенной в 1862 г. в «Северном сиянии», Н. П. Петров пишет: «Он осветил ярким лучом солнца только часть обнаженного плеча, шеи и свежего личика молоденькой девушки и формы не вполне еще развитой груди, выпуклость же другого плеча и щек, так сказать, округлил прозрачным отсветом от ярко освещенной стенки каменного беловатого фонтана и поверхности воды в чаше» [2].

Если мы вспомним, что в это же самое время С. Ф. Щедрин работал над своими пейзажами, которые он писал на открытом воздухе, добиваясь тончайших переходов от тона к тону в зависимости от освещения, нас не удивит желание К. Брюллова работать над картиной на воздухе.

Немного времени спустя А. А. Иванов будет писать свои изумительные этюды на воздухе, путешествуя по всей Италии. Давно следует поставить вопрос об изучении пленера в живописи начала XIX века (мы употребляем здесь слово «пленер» в буквальном его значении — «живопись на открытом воздухе»).

Возможно, что К. Брюлловым руководило также желание очистить свою палитру и освободиться от «черноты» колорита, в котором его упрекал брат Федор, имея в виду, по всей вероятности, темнокоричневые фоны его ранних картин, темные тона мужских фигур в «Явлении трех странников Аврааму», а также темные тона последней, написанной в Петербурге, картины «Эдип и Антигона» [3]. По этому поводу между братьями происходит интересный обмен мнений. К. Брюллов писал Ф. Брюлло из Рима: «Первое, что я приобрел в вояже, есть то, что я уверился в ненужности манера. Манер есть кокетка или почти то же; делая соображения из всего виденного во всех галлереях, па дороге встречавшихся, вижу, что метода, употребляемая древними мастерами, не без причин. Осмеливаюсь доказывать следующим: если скажут, что они писали черно, я скажу — картина имеет свой главный предмет, какого бы она содержания ни была, следовательно, не должно ли пожертвовать ненужным нужному? Для сего Рембрандт, Вандик, Рубенс, Жордан [4] и все лучшие художники, как портретные, так и исторические, жертвовали последним первому и чрез что обращают поневоле взор зрителя на главный предмет. Скажут, что можно составить чистейшие тоны и ярчайшие для лица или главного предмета, но будут ли они так натуральны, как видал у Вандика, Рембрандта и прочих сих мастеров... Федор! давай спорить, — пиши ответ насчет сего пункта,

[1] «Архив Брюлловых», стр. 34. Письмо К. Брюллова Обществу поощрения художников от 9 декабря 1823 г.

[2] «Северное сияние», 1862 г., стр. 687.

[3] «Архив Брюлловых», стр. 31. Письмо Ф. П. Брюлло А. П. и К. П. Брюлловым от 23 ноября 1823 г.: «Только, бога ради, старайся переменить свой колорит, потому что, не исключая ни одного профессора, все пророчат, что ты еще чернее будешь писать, как «Эдип и Антигона».

[4] Неясно, о ком идет речь: Иордансе (Yordans) или Луке Джордано (Giordano).



Итальянское утро. *1823, масло.*

вследствие чего я соберу новые соображения. Прощай, напиши также, не кажется ли тебе и последняя моя картина черною, и приложи при сем мнение зрителей вообще» [1].

На следующий день по получении письма Федор отвечал Карлу, указывая на то, что темнота колорита классических мастеров не похожа на «свинцовую грязь», как у Варнека. «Чтобы писать темно, не надо писать грязно, и я уверен, что ты напишешь: Корреджия, Рембрандта, Вандика, Веласкеца, темные их картины, но не отвратительны для глаза... Слова нет, жертвовать частью для целого, но, бога ради, не вдавайся в железный манер письма» [2].

[1] «Архив Брюлловых», стр. 62—63. Письмо получено 18 августа 1824 г.
[2] Письмо Ф. Брюлло братьям от 19 августа 1824 г. Архив Государственного Русского музея в Ленинграде.

Картина «Итальянское утро» отличалась еще одной особенностью, которая также была отмечена самим К. Брюлловым, а именно — большей детальностью и выписанностью. Он писал по этому поводу Обществу поощрения художников: «...многие, может быть, найдут в ней излишнюю отделку подробностей и даже сухость; на сие я и сам согласился бы, когда был в Петербурге и не видал еще Леонардо да Винчи, Рафаэля и прочих классических мастеров, кои превосходят других верным изображением натуры и тщательною обработкою всех тонкостей, какие только могут быть видимы простому глазу. Вникая в их произведения, я уверен, что сколько широкая и мягкая кисть нужна в больших картинах, кои зритель не иначе может видеть, как на таком расстоянии, на каком всякая окончательность для него теряется, столько же или еще более требуется строгая отделка в маленькой картине, для рассматривания коей должно приблизиться так, чтобы глаз зрителя был занят только ею»[1].

Общество было в восторге от произведения молодого художника. Оно подарило картину императр. Александре Федоровне, жене Николая I, который заказал другую картину в пару к ней. Сначала К. Брюллов думал написать «Вечер» — итальянку, подходящую к окну с лампою в руке и посылающую другой рукой приветствие возлюбленному, находящемуся вне картины. Однако К. Брюллов отказался от этой мысли, потому что «при окончании картины, никоим образом не мог удовлетворить своим требованиям в рассуждении огненного освещения»[2]. Он остановился на другом мотиве: «...молодая девушка стоит на лестнице, под виноградником, с корзинкою на левой руке, правою же отламывает кисть винограда»[3].

Эскиз, написанный к этой картине[4], показывает, что первоначально художник в самом деле изобразил хорошенькую молодую девушку в белой рубашке с огненно-красной шалью, перекинутой через левую руку, на фоне светлозеленых, просвечивающих листьев виноградника. Но такое разрешение темы показалось ему скучным, потому что во многом повторяло предыдущий мотив. Тогда он остановился на другой модели — полной итальянке зрелых лет, и вместо яркого соотношения красок — огненно-красной и светлозеленой — выбрал более тусклую гамму с лиловато-красным, приглушенным тоном шали. И эта картина писалась на воздухе. «Для вернейшего расположения теней и света я работаю сию картину под настоящим виноградником в саду»[5].

Вторая картина, написанная на сходную с предыдущей тему без большого увлечения, в самом деле была К. Брюлловым засушена, несмотря на живописный эффект избранного освещения.

Стоит привести отзыв о картине брата художника Федора: «Карл мне пишет, если найдутся люди сказать, что картина в пандан к «Итальянскому утру» худа, то пусть лучше сделают; а я скажу жаль, что чрезвычайно сухо, масляными красками миниатюрно и сладострастное лицо и рука коротка, mais cela entre nous, никому не говорил, но Соколов совершенно то же замечание сделал»[6]. Со стороны Общества поощрения художников было указано на недоста-

[1] «Архив Брюлловых», стр. 85. Письмо К. Брюллова Обществу поощрения художников от 17 октября 1825 г.

[2] Там же, стр. 90–91. Письмо К. Брюллова Обществу поощрения художников от 24 октября 1826 г.

[3] Там же, стр. 91. Письмо К. Брюллова Обществу поощрения художников от 24 октября 1826 г.

[4] Государственная Третьяковская галлерея.

[5] Там же.

[6] Письмо Ф. Брюлло А. Брюллову, март 1828 г. Архив Государственного Русского музея в Ленинграде.

Интересен отзыв об обеих картинах — «Итальянское утро» и «Полдень», помещенный в «Отечественных записках», 1828 г., стр. 353: «Ныне с удовольствием узнали мы, что Карл Брюллов окончил уже копию с Афинской школы, которая признана знатоками и художниками римскими лучшею копиею, сделанною досели с сего знаменитого творения Рафаэля, ибо Брюллов в ней не только сохранил все красоты подлин-



Итальянский полдень. *1828, масло.*

точно строгий выбор модели, на что К. Брюллов отвечал, что постоянная правильность форм навевает скуку и что он «решился искать того предположенного разнообразия в тех формах простой натуры, которые нам чаще встречаются и нередко даже более нравятся, нежели строгая красота статуй» [1]. Однако не следует придавать слишком большого значения той тенденции к реализму, которая проскользнула в этих, может быть, вызванных досадою на критику словах К. Брюллова. Все дело в том, что и «Полдень» был лишь этюдом, отобразившим все особенности модели. Засушенность картины объясняется отчасти и тем, что художник одну из основных своих задач видел в ярком выявлении объема.

Интересно, что в связи с этой картиной К. Брюллов разрабатывал другую композицию, а может быть, и выполнил ее в не дошедшей до нас акварели. В одном из альбомов Русского музея мы встречаем два рисунка, где изображен сам художник под виноградным трельяжем у мольберта с картиною, изображающею «Итальянский полдень». Он подает руку натурщице, спускающейся с лестницы, на которой она позировала художнику. В другой руке у него палитра.

По пленеристической задаче этот мотив перекликается с мотивами «Террас в Сорренто» С. Щедрина. Но то, что являлось для С. Щедрина основной целью его углубленного творчества, было для К. Брюллова этюдом, мелочью, развлечением. Тонкости пленеристической живописи С. Щедрина К. Брюллов никогда не достиг.

В плане перечисленных выше этюдов, преображенных в картину, стоит и написанная в конце пребывания К. Брюллова в Италии «Вирсавия со служанкою-арапкою». Первоначальные наброски этой картины в виде обнаженной женщины, сидящей у бассейна, который наполняется льющейся из сосуда водой, находятся в альбоме Третьяковской галлереи среди вариантов портрета Елены Павловны и поэтому могут быть датированы 1828—1829 гг. Картина осталась незаконченной, но превосходный эскиз к ней довольно большого размера, принадлежащий Русскому музею, сам по себе является картиной. Тот налет условно золотистых тонов, которые мы встречаем в ранних картинах художника обновленными его колористическим дарованием, здесь им отброшен. Упругое тело серебрится, его блеск и сияние достигнуты строгим изучением в натуре тончайших оттенков, которые создаются игрою света и тени на белой коже. Голова, кисти рук и ноги тонут в прозрачной полутени. Особенно тщательно прослежена мускулатура на освещенной груди и животе. Ноги опущены в прозрачный бассейн, и световые рефлексы от воды, освещенной в левой ее части, еще усиливают сияние тела. Ощущение живой белизны тела подчеркнуто упругостью смятой белой и мягко вишневой тканей. Качество шелковой белой ткани передано превосходно. Если сравнить эту картину с более ранними произведениями К. Брюллова, можно безошибочно сказать, что это работа более зрелого мастера. Вместе с тем в ней уже наметились те недостатки, которые будут впоследствии не раз расхолаживать зрителя. Этюд в основном был написан с натуры и на воздухе. Глазами тонкого колориста найдены холодные, серовато-серебристые оттенки цвета, но подлинной связи между фигурою и окружающим нет. Не прослежена реальная связь рефлексов с их источниками, дано лишь общее впечатление задуманного освещения. Фон зелени гораздо более условен, чем можно было бы ожидать, наконец, голова молодой женщины впервые дает тот шаблон жен-

ника, но отыскал, или, лучше сказать, разгадал и то, что похитило у него время. Новая картина его, представляющая «полдень», в пару известного «утра», им писанного также по заказу его имп. вел., хотя и не имеет очаровательности первой, но со стороны художества свидетельствует большие успехи, кои он сделал в живописи. Это — произведение таланта зрелого, опытного, между тем как то — счастливое порождение гения. Там все набросано и тени и краски; здесь — все кончено с удивительною отчетливостью».

[1] «Архив Брюлловых», стр. 103. Письмо К. Брюллова Обществу поощрения художников от 27 сентября 1828 г.

ского лица, который будет впоследствии надоедливо часто повторяться К. Брюлловым. К этому вопросу нам еще придется вернуться, когда мы будем говорить о серии его итальянских жанров, написанных преимущественно акварелью.

Фигура арапки с забавным веселым личиком, которому К. Брюллов пытался придать расовые особенности, декоративно и красиво оттеняет белизну Вирсавии. Эта нота декоративности, впервые отмечаемая нами, явится одним из наиболее существенных элементов творчества К. Брюллова его зрелой поры.

Мотив обнаженного женского тела в творчестве К. Брюллова интересно сравнить с трактовкой подобных же тем в творчестве Энгра. Французский художник ищет всегда наибольшей пластической и линейной выразительности, не останавливаясь перед нарочитой напряженностью позы, например, «Одалиска», «Источник». К. Брюллов при всей идеализации модели стремится к естественности. В первоначальном наброске «Вирсавии» больше плавности линий, чем в законченном эскизе. Перенесенный на большой холст, эскиз «Вирсавии» сильнее подчеркнул недостатки картины, к которым прибавился новый — слишком обобщенная, недостаточно прослеженная в живой модели мускулатура. Известно, что художник в порыве раздражения бросил чем-то в картину, порвал холст и оставил ее незаконченной.

Разбирая произведения К. Брюллова, мы отмечали, что в ряде созданных им пластических образов он стремился изучать законы моделировки и освещения. Задача изобразить предметы окутанными воздухом, повидимому, художника не интересовала. Однако это не значит, что, работая с натуры, он игнорировал те изменения цветов, которые образуются воздушной средой. Отсутствие у К. Брюллова воздушных голубых или лиловатых рефлексов отчасти объясняется тем, что он никогда не изображает открытого пространства. Мы всегда встречаем у него замкнутое, затененное густою зеленью пространство, небольшую площадку, на которой разыгрывается действие. Природа у К. Брюллова — природа парков. В таких условиях освещения можно воспринимать человеческое тело или как средоточие бесчисленных разноцветных, преимущественно зеленых, рефлексов, как это мы видим в картинах импрессионистов (причем эти рефлексы значительно усилены художником по сравнению с тем, что видит в натуре глаз обыкновенного человека), или, игнорируя мелкую игру цветовых рефлексов, можно почувствовать и увидеть человеческое тело как бы излучающим свет, полупрозрачным, в зависимости от зеленоватого сумрака окутывающего его воздуха. Именно в таком плане хотел разрешить К. Брюллов свою живописную задачу. В этих условиях освещения голубые рефлексы, в сущности, отсутствуют в натуре.

Присланные К. Брюлловым в Россию образцы его работы хотя и заслужили одобрение, но это было совсем не то, чего ждали от него пославшие его за границу покровители. Общество поощрения художников и стоявшие за ним аристократические круги желали от художника картин в наиболее «высоком стиле» и наивно жаждали вырастить нового Рафаэля. Когда К. Брюллов просит совета относительно темы для картины, ему предлагают композицию, сходную с Сикстинской мадонной, а именно изобразить патронов—императора Александра и императрицы Елизаветы [1].

К. Брюллов в отчаянии сослался даже на авторитетнейший для Общества отзыв Камуччини, чтобы отклонить подобную тему [2]. Из двух других предложенных Обществом тем — «Святое семейство» и «Христос, благословляющий детей» — он выбрал последнюю, как менее избитую,

[1] «Архив Брюлловых», стр. 58, 59. Письмо 1824 г.

[2] Письмо К. Брюллова было ответом на следующие наставления Общества: «Производя «Патронов», вы должны возвыситься до Рафаэля и занять у него то, что составляет отличительное достоинство сего божественного творения,—величие и изящнейший стиль. Другой причиной предложения сего Общества еще было: желание Общества, чтобы вы удалились от наклонности к французскому стилю, который

но, повидимому, дальше нескольких карандашных набросков и небольшого эскиза масляными красками она не была подвинута вперед. Однако К. Брюллов хорошо понимал, что надо пойти навстречу желаниям покровителей, чтобы не попасть в немилость, и поэтому был обрадован, когда русское посольство предложило ему написать копию с «Афинской школы» Рафаэля за 10 тысяч рублей. Величина холста около пяти сажен, около семидесяти фигур в рост должны были занять много времени и сил. Светский сюжет все же значительно более привлекал К. Брюллова, и он выполнил грандиозную и ответственную работу со всей добросовестностью. Она была начата в мае 1825 г. и закончена в 1828 г.

В ответ на пожелания Общества К. Брюллов писал:

«Общество имело в виду, назначая мне для сочинения особенной картины сюжет, подобный Рафаэлевой Мадонне di s.-Sisto, что доставит мне средства занять у Рафаэля то, что составляет его отличительное достоинство: величие и изящнейший стиль, и потом, чтобы удалить меня от наклонности к манеру французской школы, который теперь, к сожалению, действительно виден во многих произведениях молодых художников. Насчет сего последнего смею уверить почтеннейшее Общество, что я не нахожу стиль французской школы так соблазнительным и что одно внимательное рассмотрение произведений итальянской школы уже достаточно, чтобы предохранить от сего временного поветрия.

В первых числах апреля было здесь открытие французской школы; все работы пенсионеров се, казалось, как бы были одним написаны, так они однообразны в сочинении, рисунке и красках! можно сказать, что только довольно исправный, а иногда и хороший рисунок избавляет от резкой критики» [1].

Копия «Афинской школы» ничего еще не говорит о том, что К. Брюллов был глубоко захвачен Рафаэлем и надеялся извлечь серьезные уроки из изучения его творчества. Надо думать, что он отнесся к своей задаче довольно поверхностно. Эта работа помогла ему освоиться с большими масштабами и в этом смысле подготовила его к оригинальной большой композиции. Но это была подготовка в плане школьного обучения. Нельзя было понять сущность стиля Рафаэля, не зная его предшественников, художников XV века. Между тем можно определенно утверждать, что на художников, предшествовавших Рафаэлю, К. Брюллов не обращал никакого внимания. Не было ничего более далекого от его интересов и симпатий, чем какой бы то ни было примитивизм. Художники типа Овербека и все их искания вызывали его презрительные насмешки. Однажды в 1824 г. он высказывает намерение пользоваться советами Овербека, но лишь для того, чтобы изучить технику живописи al fresco.

Надо сказать со всей определенностью, что, несмотря на выдающийся талант и прекрасную техническую подготовку, К. Брюллову, когда ему было двадцать пять лет, нехватало одного существеннейшего качества, которое необходимо для того, чтобы художник оставил в истории прочный след своих трудов. К. Брюллов не мечтал быть создателем нового стиля в живописи, он в сущности не знал, к чему он должен стремиться и что ему следует искать у мастеров прошлого, чтобы опереться на них в своем творчестве, которое в огромной мере было интуитивным, а не сознательным. Это не было бы пагубным, если бы он был камерным, лирическим мастером, но художник большого стиля был осужден при таких особенностях

теперь, к сожалению, более или менее виден во всех почти произведениях молодых художников» (письмо Общества К. Брюллову 31 января 1825 г. «Архив Брюлловых», стр. 80).

[1] «Архив Брюлловых», стр. 81. Письмо К. Брюллова Обществу поощрения художников от 17 июля 1825 г. Повидимому, перед нами некоторое недоразумение: Общество поощрения художников, очевидно, имеет в виду романтическое направление французской живописи, а К. Брюллов — последователей школы Давида. Как известно, Орас Верне стал директором французской школы в Риме лишь в 1828 г.

характера быть эклектиком в переломную эпоху, какую представляла для искусства вторая четверть XIX века.

Окончательный выбор темы для большой картины был продиктован К. Брюллову многими и разнообразными причинами. В этот период Италия, униженная после падения Наполеона, когда реставрация снова отдала ее под иго австрийцев, жила разгоряченными патриотическими чувствами. Новые веяния романтизма, которые мощно пробивались в Италию из Германии, Англии и Франции, находили живой отклик в современном итальянском обществе.

В итальянской литературе появляется романтическое течение, стремящееся к более живой связи с современным итальянским народом и к более разнообразной и гибкой форме. Романтиком, не утерявшим классической формы, был Фосколо (1778—1827), романтиком со значительными элементами реализма — наиболее крупный писатель эпохи А. Мандзони (1785—1873). Многие деятели будущего освободительного движения выступают в 20-х и 30-х годах на литературном поприще, например, Д. Мадзини.

На эти же годы падает расцвет пессимистической поэзии Д. Леопарди (1798—1837), не забывающего среди всех зол жизни судьбу униженной родины.

Классическая филология и археология также возрождались в это время в Италии. Вновь найденные произведения древнего искусства обогащали музеи. Деятельно велись раскопки в Геркулануме и Помпеях. Италия оживала, и тот подъем освободительного движения, который так увлек Герцена, бывшего его свидетелем, чувствовался до известной степени и в конце 20-х годов.

Эти веяния могли повлиять и на К. Брюллова, который был принят в итальянском обществе и имел там друзей[1].

С другой стороны, и в среде русских художников начинают к этому времени иссякать те строгие классические навыки, с которыми они приехали из России. Даже в ясном творчестве С. Щедрина к концу его жизни все сильнее сквозят романтические ноты.

По отношению к русским художникам это была вторая волна романтизма, потому что в первые годы XIX века Россия уже имела таких крупных представителей нового течения в живописи, как А. О. Орловский и О. А. Кипренский. Для творчества юного К. Брюллова оба они прошли бесследно. Если и были в его ранних работах элементы романтизма, то это сказывалось лишь в стремлении оживить и одухотворить античные мотивы. Однако творчество Кипренского было ему, конечно, небезызвестно. В 1824 г. Ф. Брюлло пишет братьям письмо, сообщая о выставке картин Кипренского в Академии: «... внезапно представился моим очам портрет графа Шереметьева во весь рост, писанный Кипренским, какое превосходство в его картине, сочность колеров, богатый кавалер: офицер, облокотясь на малахитовый стол, кивер на столе и за ним 4 комнаты барские в перспективе, какая теплота, отделка отменно хороша»[2].

В Италии, как известно, Кипренский пользовался большою славою. Вероятно, К. Брюллов много слышал о Кипренском и от Гальберга, высоко его ценившего. В благоприятную минуту

[1] Достоверно известно, что К. Брюллов был чрезвычайно дружен с миланским купцом Мариетти и его семьей еще в то время, когда картина «Последний день Помпеи» не была написана и слава о русском художнике еще не распространилась по всей Италии. Письма скульптора Баруцци к К. Брюллову полны изъявлений дружбы, восхищения, обиды на молчание (письма относятся к концу пребывания К. Брюллова в Италии). Многолетней была, повидимому, дружба художника с римским ориенталистом Микельанджело Ланчи, который в молодости почтил художника стихами, за что К. Брюллов отплатил ему впоследствии одним из лучших своих портретов.

[2] И далее: «Еще у стены его пор[трет] Аникова, и произведения все его, которые он в Италии писал, состоящие из портретов: Авдулиной, его любовницы, его портрета садовника из ... (неразборчиво) и прескверной его бакханки». Архив Государственного Русского музея.

К. Брюллов мог вспомнить горячие соотношения красок Кипренского и внутренний жар его композиции.

Следует отметить еще один источник для проникновения в русскую колонию в Риме романтических веяний — многочисленных русских путешественников, которые приносили с собою восхищение западноевропейскими писателями-романтиками. Когда А. Брюллову в Париже удалось набросать с натуры портрет Вальтер-Скотта, он сообщает об этом отцу как о счастливой случайности[1].

Знакомство с французской романтической живописью также коснулось К. Брюллова к концу его пребывания в Италии.

В воспоминаниях Гагарина есть указание на то, что его увлечение представителями французского романтизма, которым он делился с К. Брюлловым, хотя и не встречало горячего сочувствия, но все же увлекало К. Брюллова к созданию новых оригинальных композиций[2].

Два стремления руководили К. Брюлловым в его работе над «Последним днем Помпеи»: воссоздать древний мир в тех образах, в которых он воплощался мыслью художника, и приблизить этот мир прошлого к современности введением живых лиц, прямо из жизни взятых и перенесенных на холст. Необычайная сложность замысла обусловила сложность живописной задачи, которую художник хотел разрешить в своей картине.

[1] «Архив Брюлловых», стр. 114. Письмо А. Брюллова отцу от 19 декабря 1829 г.

[2] «В 1829 г. мы с матерью уехали в Париж, где брата и меня причислили к нашему посольству под начальство Поццо-ди-Борго. После 1830 г. отец приехал за нами и увез обратно в Рим, чтобы оградить нас от влияния июльской революции. Но в Париже меня заинтересовала не политика а движение романтизма в искусстве и литературе, достигшее в то время высшей степени своего развития.

В Риме я опять нашел Брюллова, и с наступлением лета мы возобновили с ним наше прелестное житье в Гротта-Феррата. Моя всегдашняя любовь к рисованию и живописи оживилась более чем когда-либо возродившимися во мне идеями, и мне хотелось блеснуть ими перед Брюлловым и удивить его новизной своих композиций. Брюллов часто смеялся над моей наивностью и смелостью браться за все; он видел в моих стремлениях лишь порывы молодости, которая не знает трудностей, ни опасностей. Но горячность моя подстрекала и его.

И по вечерам, когда вся семья наша собиралась вокруг большого круглого стола, заваленного бумагой, красками, кистями и карандашами, он перебирал мои мысли, развивал их на свой лад и делал из них чудеса». «Воспоминания кн. Г. Г. Гагарина о К. Брюллове». СПБ, 1900 г., стр. 16—18.





ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Интерес к драматическому событию—гибели Помпей, вероятно, еще до личного посещения места раскопок был возбужден в К. Брюллове братом Александром.

А. Брюллов еще в начале 1824 г. покинул Рим. Дважды побывав в Сицилии, он поселился в Неаполе. Занявшись акварельною живописью, он имел такой успех при неаполитанском дворе и среди русских путешественников, что исполнение заказанных ему портретов поглощало у него очень много времени и сил. На время он почти оставил занятия архитектурой. Сообщая П. А. Кикину о своих делах, он пишет, однако, о том, что недавно в Помпеях было открыто прекрасное здание публичных бань, замечательное тем, что сохранилось со сводами. Получив от неаполитанского короля позволение беспрепятственно копировать в пределах развалин все, что ему захочется, он не преминул воспользоваться этим разрешением, чтобы нарисовать заинтересовавшую его постройку.

2 декабря он писал матери о своих занятиях непосредственно из Помпей и набросал в этом письме картину пожара, которая представилась его воображению, когда он сидел среди развалин разрушенного города. «Вы, верно, удивляетесь, что, работая в Помпее, ничего об ней не сказал, измарав уже целую страницу. Но, прошу вас, подождите немного: я еще нахожусь на дороге, но уже близко, я выхожу на главную дорогу, ведущую к городским воротам; предо мною ряды гробниц и памятников, воздвигнутых благодарными добродетели или пороку лестью; по правую



1-й набросок к картине «Последний день Помпеи».

сторону первое жилище — дом Диомеда... Я забываю век, в котором живу, мечтаю видеть сей город в цветущем его состоянии: толпы народа теснятся по узким улицам... Но что это? — Я вижу огненные реки, вырывающиеся из огромного его жерла; они стремятся, разливаются или поглощают все встречающееся и не находят препон своему стремлению, преходят границы земли, вступают во влажные недра моря и только здесь находят себе подобного силою противника; кипящими волнами стремится вода от берега, но скоро возвращается с удвоенной силой, и останавливает бег своего противника, и тихо плещет около черных его скал. Меж тем дождь песку, золы и камней засыпает пышную Помпею; Помпея исчезает пред моими глазами. Диомед, не надеясь найти спасения в роскошном своем жилище, с кошельком золота в руках надеется, по крайней мере, спастись бегством, но, утопая в золе, лишается сил, падает и остается, погребенный дождем Везувия. Я отвращаю взор свой от сего ужасного зрелища, встречаю... сторожа, старого инвалида: мечта исчезает. И я тихо продолжаю путь между стен опустелых домов...» [1]

Еще в марте 1825 г. К. Брюллов собирался вместе с Бруни приехать в Неаполь, но путешествие это не осуществилось. Он посетил Помпеи летом 1827 г. во время поездки в Неаполь

[1] «Архив Брюлловых», стр. 86. «2 января еду в большой компании в Рим», добавляет он.



2-й набросок к картине «Последний день Помпеи».

с гр. М. Г. Разумовской и И. И. Подчацким. Он пробыл в Неаполе с начала июля до конца августа [1]. А. Брюллов был в это время в Париже.

Мы уже упоминали об этой поездке К. Брюллова в Неаполь в связи с его намерением писать картину на тему «Гилас и нимфы». В письме к брату Федору К. Брюллов в марте 1828 г. дает описание законченного им эскиза масляными красками для картины «Последний день Помпеи», заказанной ему гр. М. Г. Разумовской. Этот эскиз, находящийся в Государственном Русском музее, представляет собою значительно переработанную по сравнению с первыми набросками композицию. Мы еще вернемся к этому описанию, сделанному самим художником, а теперь попытаемся рассмотреть, как постепенно разрабатывалась К. Брюлловым захватившая его тема.

Биографические данные, связанные с созданием «Последнего дня Помпеи», чрезвычайно скудны. Известно, что картина, заказанная сначала гр. Разумовской, была затем начата худож-

[1] Р. А. Винспер писал по поводу этой поездки А. Брюллову 6 сентября 1827 г.: «Братец ваш отправился в Рим в начале прошлого месяца. Он остался в восхищении по рассмотрении всех или большей части здешних природных прелестей и уехал с намерением пользоваться ими в ближайшее пребывание с будущей весны. Он говорит, что всякий, не любящий Неаполя, глуп и что не меньше глуп и тот, кто предпочитает Рим Неаполю». «Архив Брюлловых», стр. 137.



3-й набросок к картине «Последний день Помпеи».

ником по заказу А. Н. Демидова, в обществе которого К. Брюллов посетил Помпеи. Есть данные думать, что в 1829 году К. Брюллов вновь посетил Неаполь. Он обещал закончить картину к 1830 г. Но, не получая в течение двух лет обещанного ему Обществом поощрения художников пенсиона (который был ему продолжен до 1830 г.), К. Брюллов занялся выполнением заказанных ему больших портретов масляными красками, а также массою мелких работ, преимущественно акварельных. Узнав о том, что картина хотя и начата на большом холсте, но прописана лишь в два тона, Демидов хотел разорвать заключенное с художником условие. Однако возникшая вследствие промедления размолвка не привела к окончательному разрыву контракта, и в начале 1833 г. работа подходила к концу. В письме Демидова от 18 января 1832 г. имеется интересное указание на то, что, прежде чем приступить к окончанию картины, К. Брюллов съездил в Болонью и по совету Демидова в Венецию. Вскоре картина была закончена и выставлена на Миланской художественной выставке 1833 г.

Историческим источником, который был положен К. Брюлловым в основу своей работы, были знаменитые письма Плиния-младшего Тациту с описанием гибели своего дяди во время извержения Везувия и той опасности, которую он сам пережил в Мизене. К. Брюллов воспользовался по преимуществу образами, заключенными в последнем письме, потому что именно



4-й набросок к картине «Последний день Помпеи».

в нем описывает Плиний смятение, которое охватило жителей города и которое давало повод для изображения массовой сцены. Вдохновил художника и великодушный спор между Плинием и матерью его. Вот выдержки из этих писем:

ПИСЬМО ПЛИНИЯ-МЛАДШЕГО ТАЦИТУ

Отрывок

Помпониан находился в Стабиях, отделенный от них небольшим заливом: дело в том, что море здесь омывает берег кривыми и сходящимися линиями. Там, так как опасность, хотя казалась и не близкой, но все же угрожающей, как только она возросла, прежде всего снес мебель на корабли, уверенный в возможности бегства, как только прекратится противный ветер. Тогда мой дядя, находя ветер благоприятным, обнимает дрожащего, утешает, убеждает и, чтобы уменьшить его страх своим спокойствием, велит отнести себя в баню; он моется, потом обедает и к тому же весел или, что не менее важно, похож на веселого.

Тем временем с горы Везувия во многих местах светились широчайшие пламени и вспышки, молнийный блеск и яркость которых усиливались темнотой ночи. Он для смягчения ужаса объяснил это страхом крестьян, оставивших огню и бросивших свои жилища, которые и горели, оставшись без помощи. Затем он предался отдыху и даже отдохнул в глубоком сне. Сильный духом, он ведь и по телесному сложению был крепок, и его храп был слышен наблюдающими за порогом. Но двор, через который был доступ к дяде,



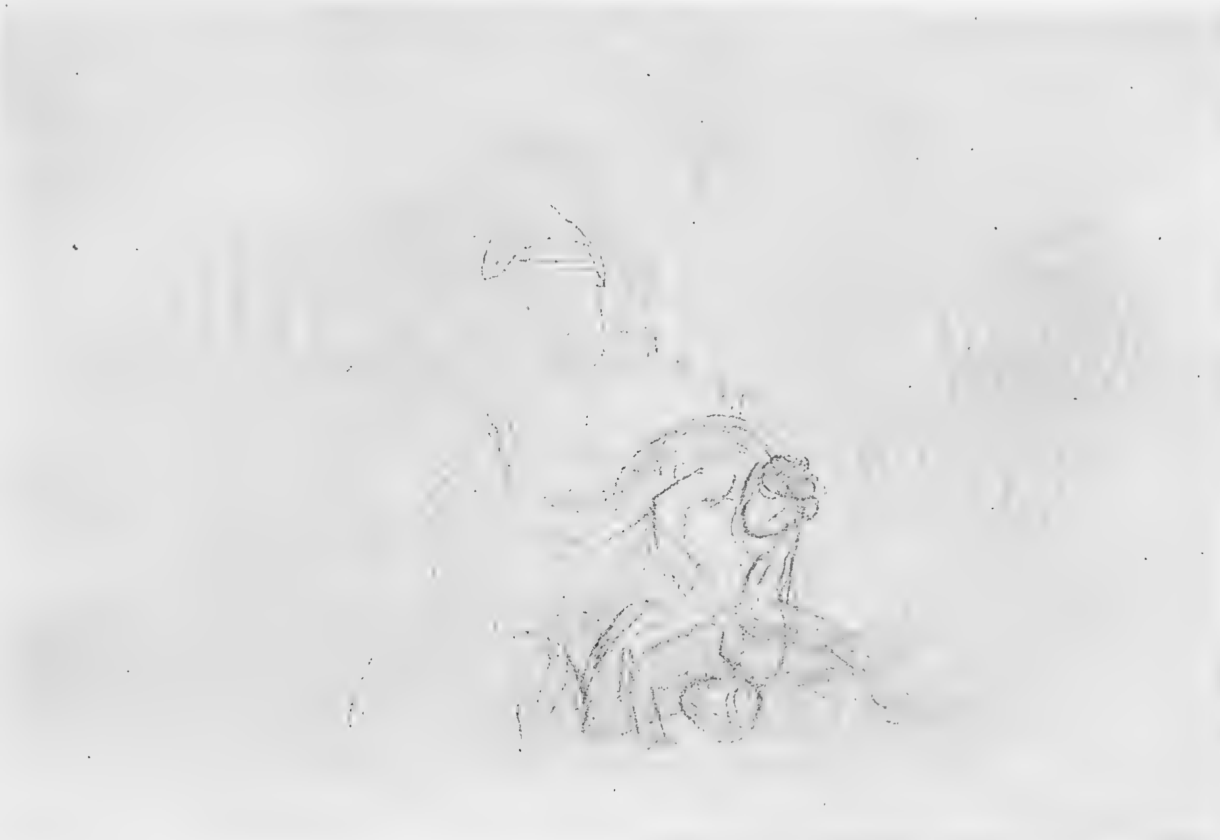
5-й набросок к картине «Последний день Помпеи».

уже в такой мере заполнился пеплом и разной величины камнями, что, если бы оставаться дольше в спальне, нельзя было бы выйти. Пробуждаемый, он выходит вместе с Помпонианом и прочими, которые наблюдали за ним. Сообща обсуждают, оставаться ли под крышей или итти на воздух. Дома частыми и сильными подземными ударами так колебались, что как бы сходили со своих оснований, казались падающими то в ту, то в другую сторону или снова принимали прежнее положение. Под небом опасались падения камней, хотя и легких и сухих. Но именно последнее выбрало сравнение опасности. У него самого одно рассуждение победило другое, у остальных страх победил страх. Положив на головы подушки, подвязывают их бинтами. Это было защитой от падающего сверху. В других местах уже начинался день, здесь же была ночь, темнее и гуще всех ночей, которую освещали только многие факелы и другие светильники. Решили выйти к берегу и вблизи посмотреть, что позволяет делать море, но оно оставалось большим (прилив) и враждебным. Тогда он, улегшись на протянутом полотне, раз и другой попросил пить и выпил. Вдруг пламя и сопровождающий его запах серы обратили всех в бегство и взволновали его самого. Он, опираясь на двух рабов, подымается и моментально падает мертвым.

ПИСЬМО ПЛИНИЯ-МЛАДШЕГО ТАЦИТУ

Отрывок

Был уже первый час дня (7 часов), но на этот раз сомнительный и как бы нерешительный день. Уже ломались и разрушались дома, и в месте открытом и узком господствовал великий и несомненный вихрь разрушения. Тогда стало ясно, что надо уходить из города. Стонущая толпа следует за нами, и так как



6-й набросок к картине «Последний день Помпеи».

в панике кажется разумным следовать чужому примеру, то толпа, выросшая в целую армию, нас давит и теснит. Выйдя из города, останавливаемся. Многие чудеса и многие ужасы терпим. Так, повозки, которые мы приказали везти, хотя и в поле, двигались в противоположные стороны, так что их удержать нельзя было даже подкладыванием камней. Кроме того, море казалось переворачивающимся, а землетрясением отгонялось прочь. Берег несомненно выступал вперед и удерживал на сухом песку многих морских животных. С другой стороны, туча черная и страшная, разрываемая сильными и извивающимися разбегами языков огня, разгоралась в длинных фигурах пламени; они и походили на молнии и превосходили их. Тогда вторично тот же друг из Испании еще живее и настойчивее говорит: «Если твой брат, если твой дядя жив, он хочет вашего спасения; если он погиб, то он хотел, чтобы вы уцелели; почему же не спасаться, бросив все». Мы отвечали, что, не зная, спасся ли он, мы не можем думать о нашем спасении. Он немедля уходит и быстрым бегством избегает гибели; немного спустя туча нисходит на землю, покрывает море. Затемнила Капри и скрыла их, заволокла мыс Мизены. Тогда мать молит, увещевает, приказывает убежать любым образом, я как юноша это могу [сделать], а она уже зрелая годами и телом спокойно умрет, если не будет причиной моей смерти. Я, наоборот [отвечаю], что не буду спасаться без нее; затем, взяв ее за руку, понуждаю ускорить ход; с трудом повинуется, обвиняет себя, что она меня задерживает. Уже пепел, хотя еще редкий; оглядываюсь: густой дым шел за нами, подобно потоку, покрывая землю. Пока мы видим, говорю, сойдем с большой дороги, чтобы в темноте толпа бегущих за нами не затоптала нас. Как только мы сошли с дороги [наступила] ночь, не безлунная и облачная, а как бы в закрытом помещении с потухшим светильником.

Мы видим, что в 1827—1828 гг. шла усиленная работа над эскизами.

Между прочим, следует отметить, что опера Паччини того же содержания, под влиянием которой К. Брюллов будто бы и задумал свою картину, появилась на сцене в 1829 г. [1]

Альбом с первыми набросками для «Помпеи», хранящийся в Государственном Русском музее, к сожалению, исчерчен К. Брюлловым без всякого порядка, и поэтому мы можем проследить последовательность в развитии замысла лишь на основании известной логической нити, связывающей эти наброски. За полную точность расположения их при таких условиях ручаться нельзя (страницы альбома имеют нумерацию с обеих сторон листа).

Первоначальный набросок художника изображал улицу гробниц, перспективно уходящую вглубь, причем здание, стоящее по правую сторону, четким квадратом рисовалось на зареве пожара, являясь живописным центром всей композиции. Этот замысел разработан в эскизе, принадлежавшем прежде гр. П. С. Уваровой, а теперь хранящемся в Государственной Третьяковской галлерее. Он написан тушью, с яркой прокладкой света и теней. Основные группы едва намечены, художника интересуют прежде всего общие массы и распределение света и тени. Небо полыхает заревом, густые облака бегут. Прямоугольная гробница справа выделяется на воздушном беспокойном фоне. Левая часть зданий озарена. По земле, по группам людей пробегают беспокойные полосы света и тени.

Реалистическая концепция эскиза находит выражение в ярко динамическом характере наброска. Конечно, и это не есть первая мысль картины. Подготовительные рисунки к ней мы видим в ленинградском альбоме. На 10-й странице находится совершенно схематичный набросок основной конструкции задуманной картины: силуэт улицы с более четко намеченным зданием в правой ее части и волнообразными линиями на переднем плане, которые в воображении художника членили композицию на основные группы. Надо думать, что одной из первых появилась группа Плиния с матерью. Мы видим ее на странице 15, изображенной слева на переднем плане: на ступенях сидит пожилая матрона, с головой укутанная в пеплум; быстрым движением наклоняется к ней молодой человек в широкополой шляпе на голове. На оборотной стороне 17-й страницы встречаем уже довольно подробно разработанную схему композиции, которая получит свое дальнейшее развитие в эскизе, принадлежавшем Уваровой. Здесь мы видим группу Плиния с матерью, перенесенной в правый угол картины. Стремительно наклоняясь, сын, повидимому, подымает мать с земли, мать его отталкивает. Его спина полуобнажена, а на голове та же широкополая шляпа. Левее и глубже, у подножья правой гробницы, изображена мать с двумя дочерьми, которая, стоя на коленях спиною к зрителю, простирает руки к богам. На фоне уходящей в глубь перспективы улицы, несколько левее геометрического центра картины, мы видим мужчину, бегущего из глубины по направлению к распростертой слева женщине, над которой кто-то склонился. Между бегущим мужчиной и распростертой женщиной едва намечена какая-то группа, повидимому, женщина с маленькими детьми. Линии в глубине трудно отожествить с какой-нибудь ясной формой. На оборотной стороне 14-й страницы центром является семейная группа, которую образуют фигура бегущего мужчины и фигура женщины с маленькими детьми. Поднятая рука мужчины теперь обвита плащом, которым он старается прикрыть себя и свою семью. На оборотной стороне 13-й страницы мы снова видим группу Плиния с матерью, изображенными отдельно. Мать сидит на ступеньке, обратившись влево, и отталкивает правою рукою своего сына, который левой рукой держит ее за руку, но на нее не смотрит, а повернулся вправо в глубину, где что-то привлекло его внима-

[1] П. Конради, К. Брюллов. Киев—Харьков, 1899 г., стр. 21.

ние [1]. Обе фигуры сохраняют античный характер, но на голове юноши уже нет дорожной шляпы. На обороте 15-й страницы мы видим у левого края эскиза набросок упавшей женщины и другой женщины, склонившейся над нею, а слева линии, намечающие закутанную фигуру, бегущую вправо, вглубь. Смысл этой группы разъясняется на 17-й странице в тщательно нарисованной фигуре мужчины, который наклоняется, чтобы похитить рассыпанные женщиной драгоценности.

Все вышеперечисленные группы мы находим и в эскизе (принадлежавшем гр. Уваровой), с которого мы начали наше обозрение. Справа намечена группа сына с матерью (сын без шляпы); левее, в глубине, группа молящейся женщины с дочерьми; немного левее центра—семейная группа; в левом нижнем углу лежащая навзничь женщина с ребенком и наклонившийся над нею похититель драгоценностей; еще левее неясные очертания закутанной фигуры, устремляющейся направо вглубь, где в тесной улице мы различаем озаренные заревом толпы испуганных жителей. На одном из листов альбома мы находим расшифровку и этой, едва намеченной фигуры — на нем изображен языческий жрец в стремительном движении, в развевающихся одеждах. Его силуэт напоминает какую-то фантастическую птицу в ее плоскостном развороте. Весь замысел в целом, как нам кажется, находится в какой-то близости с рассказом А. Брюллова о том, как ему представлялся «город в цветущем его состоянии: толпы народа теснятся по узким улицам», и заставляет вспомнить описанного им богача Диомеда, спасающего свое золото.

Дальнейшее развитие композиции мы можем проследить в двух эскизах—сепией (Гос. Русский музей) и масляными красками (местонахождение неизвестно, был на выставке «Старые годы», 1908 г., из собр. Ваулина). Силуэт правой гробницы значительно ниже, его композиционная роль ярко подчеркнута. В варианте сепией группа Плиния с матерью отнесена художником к левому краю эскиза, в варианте масляными красками она совсем опущена. Вместо этой группы справа появляется новая группа из двух сыновей, несущих отца. Вместо похитителя драгоценностей мы видим женщину, которая силится приподнять упавшую на мостовую мать с ребенком. Семейная группа теснее сплетена, так как мужчина обнимает обеими руками женщину с ребенком, прикрывая их своим телом.

Дальнейшим развитием композиции был набросок пером, принадлежавший И. С. Остроухову [2], на котором имеется надпись, что это первая идея картины. Действие развернуто шире, поэтому нет ощущения уходящей вглубь длинной улицы. Везувий, скрытый в первом варианте мощным силуэтом правой гробницы с едва намеченной вершиной в правом верхнем углу картины, теперь показан несколько правее центра, выступающим из-за правой группы зданий, срезанных правым краем картины. Благодаря этому живописный центр картины, заключавшийся прежде в темном силуэте гробницы, уничтожен художником.

Слева мы видим группу сына с матерью, отнесенную на второй план, правее—убегающего в глубину улицы жреца, у его ног—упавшую навзничь на мостовую женщину с ребенком на груди, правее и глубже—семейную группу, представляющую центр композиции (причем левая рука мужчины поднята вверх, что впоследствии будет сохранено художником во всех вариантах), еще правее и ближе к переднему плану—группа молящейся женщины с дочерью, и рядом неясный набросок еще с одной стоящей фигуры.

Дальнейшим развитием темы является хорошо разработанный, хотя и незаконченный эскиз масляными красками (Третьяковская галлерея, ранее принадлежал И. С. Остроухову). Не удо-

[1] См. описание соответствующего момента в письме Плиния.
[2] Находится в Третьяковской галлерее.



1-й эскиз к картине «Последний день Помпеи». *Рисунок, тушь.*



2-й эскиз к картине «Последний день Помпеи». *Рисунок, сепия.*

влетворенный общей конструкцией предыдущего эскиза, где отдаленный Везувий не казался достаточно величественным, К. Брюллов снова подымает его до верхнего угла картины, и все действие рисуется на фоне мощного силуэта горы, озаренной ослепительным блеском пламени, вырывающегося из ее жерла; оно освещает левую часть картины. В этом эскизе К. Брюллов восстановил правую кулису—прямоугольный темный силуэт гробницы, бросающей от себя тень. Слева те же группы, что и в предыдущих эскизах (группа сына с матерью отодвинута к самому краю; на голове сына широкополая шляпа), а в глубине уже ясно прорисована группа, ищущая спасения внутри гробницы Скавра. Центром, как и в предыдущем эскизе, является семейная группа, правее—группа молящихся женщин и в правом углу на переднем плане группа сыновей, несущих на руках отца. Этот эскиз отличается необыкновенною убедительностью, динамической выразительностью образов. Весь залитый огненным блеском полыхающего пламени, он чрезвычайно интересен в колористическом отношении. В связи с этим нам еще придется к нему возвратиться.

Дальнейшим вариантом развития композиции является рисунок, принадлежащий Муромскому музею. В данном эскизе вся композиция наново переработана художником.

Правая гробница вновь срезана правым краем картины. Справа мы видим бегущего влево вглубь жреца, наклоненного в своем движении к геометрическому центру картины. Левее, в глубине, группа сыновей, несущих отца. В центре впервые появляется брошенная навзничь на мостовую фигура женщины и колесница с несущимися конями в глубине. Группа молящейся матери с дочерьми отнесена к левому краю картины. Довольно подробно разработана группа ищущих спасения в гробнице Скавра. Фигура Плиния с матерью опущена художником.

Довольно близок к данному варианту рисунок с легкой прокладкой сепией основных теней, хранящийся в Третьяковской галлерее (из собрания В. А. Жуковского). Все фигуры тщательно прорисованы очерковой линией, видимо, художник искал прежде всего школьной правильности пропорций, полноты форм и гармонии плавных, округлых линий. Рисунок кажется скопированным с барельефа, и в нем нет ничего от динамики первоначального замысла. В этом эскизе группа Плиния с матерью вновь отнесена к правому нижнему углу картины. Усилена стремительность движения наклонившегося к матери юноши. Левее — фигура бегущего жреца. Между этими фигурами в глубине, у угла гробницы — группа сыновей, несущих отца. Левее центра — семейная группа, за нею подробно разработанная группа ищущих спасения в гробнице, и, наконец, в левом нижнем углу две женские фигуры: сидящая на ступени женщина обнимает другую, которая в отчаянии запрокинулась, как бы падая; у края картины видна часть торса лежащего на тротуаре мужчины. В центре брошенная навзничь на мостовую фигура женщины и колесница с несущимися конями в глубине. Группа молящейся матери с дочерьми опущена художником, так же как видневшаяся прежде в глубине улицы толпа [1]. Именно этот вариант, но с изменениями был разработан К. Брюлловым в третьем эскизе масляными красками. Однако трудно точно определить, который из эскизов—сепией или масляными красками—был раньше написан, так они близки друг к другу: в эскизе сепией ближе к конечному варианту разработана фигура разбившейся женщины, а в эскизе масляными красками молящаяся женщина с дочерьми.

Предоставим слово самому К. Брюллову: «Пункт избрал в Strada dei Sepolcri, картинная линия на перекрестке от гробницы Scauro к гробнице сына какой-то жрицы Цереры. Декора-

[1] Во втором альбоме К. Брюллова в Третьяковской галлерее есть несколько набросков к композиции «Помпеи», относящихся к периоду, когда вырабатывался этот новый ее вариант: группа из двух обнявшихся женщин, группы матери с дочерьми в разных положениях, сына, наклоняющегося над матерью, полулежащею на земле, два схематичных наброска всей композиции, причем один из них близок к эскизу масляными красками Русского музея, перспективные чертежи и пр.



3-й эскиз к картине «Последний день Помпеи». *Масло.*

цию сию я взял всю с натуры, не отступая нисколько и не прибавляя, стоя к городским воротам спиною, чтобы видеть часть Везувия, как главную причину, — без чего похоже ль было бы на пожар. По правую сторону (художник определяет стороны, исходя из реальных соотношений в картине, а не с точки зрения зрителя.—*О. Л.*) помещаю груп матери с дочерьми на коленях (скелеты сии найдены были в таком положении); сзади сей группы виден теснящийся групп на лестнице, ведущей в Sepulcro Scauro, накрывая головы табуретками, вазами (спасаемые ими вещи все взяты мною из музея). Возле сей группы—бегущее семейство, думая найти убежище в городе: муж, закрывший плащом себя и жену, держащую грудного ребенка, прикрывая другой рукой старшего сына, лежащего (?) у ног отца; в середине картины—упавшая женщина, лишенная чувств, младенец на груди ее, не поддерживаемый более рукою матери, ухватившись за ее одежду, спокойно смотрит на живую сцену смерти; сзади сей женщины лежит сломленное колесо от колесницы, с которой упала сия женщина; опрокинутая же колесница мчима конями, разъяренными от падающего раскаленного пепла и камней, вдоль по дороге; управляющий колесницей, запутавши руку в вожжах, влечется вслед; между голов лошадей видно продолжение улицы Augustale, ведущей к Неаполю, которая хотя и не открыта, но я, следуя древним писателям и нынешним антиквариям, поворачиваю несколько влево, за дом Диомедов, наполняя ее гробницами и отдыхальнями, оставшимися сзади меня, что очень кстати. По правую сторону упавшей женщины—жрец, схвативший жертвенник и приборы жертвоприношения, с закрытой головой, бежит в беспорядочном направлении (в данном случае положение жреца по отношению к упавшей женщине указано с точки зрения зрителя.—*О. Л.*); возле него я ввожу случай, происшедший с самим Плинием: мать его, обремененная летами, не будучи в состоянии бежать, упрашивает сына своего спастись, сын же употребляет просьбу и силу всю, чтобы влечь ее с собой. Происшествие сие, рассказанное самим Плинием в письме к Тациту, случилось в Capo di Miseno, но художник, помещающий на саженной холстине Помпею и Везувий, отстоящий на 5 миль от оного, может перетащить и из-за 80 миль пример детской и материнской любви, так кстати тут своею противоположностью прочим группам. Между сим группом и жрецом видны два молодые помпеянина, несущие на плечах своих больного старого отца; между ног детей прячется верная собака; в промежутках групп видны разные фигуры... »[1]

Как мы уже указывали, этому описанию соответствует эскиз, хранящийся в Русском музее. Он написан в теплой гамме, в которой доминирует развевающийся темнокрасный плащ бегущего жреца. Прекрасно передан архитектурный пейзаж, тяжелые каменные здания, четко рисующиеся на зловещем небе. Несмотря на то, что К. Брюллов окончательно отказался от первоначального замысла и правая гробница срезана, в данном эскизе сильно прочувствована глубина улицы, куда уходят, перспективно сокращаясь, четкие вершины гробниц. Слева на их резких гранях сосредоточен падающий справа свет. Они прочно стоят на земле, и действие разыгрывается в реально прочувствованном пространстве.

Эскиз не закончен, и многие фигуры едва подмалеваны. Сведение о том, что К. Брюллов ограничился одним эскизом, который он лично подарил Рихтеру, безусловно неверно. Когда из Италии запросили относительно проданного там эскиза к «Помпее», К. Брюллов отказался признать свое авторство [2], говорит Железнов. Однако нам известны три эскиза. Трудно ручаться, что их не было больше, так как последний из них еще очень далек от картины.

[1] «Архив Брюлловых», стр. 100—101. Письмо К. Брюллова Ф. Брюлло, март, 1828 г.

[2] «Неизданные письма К. Брюллова и документы для его биографии с предисловием и примечаниями художника М. Железнова», 1867 г., стр. 5.



4-й эскиз к картине «Последний день Помпеи». *Рисунок, тушь.*

Во всяком случае акварель, хранящуюся в Третьяковской галлерее, следует признать за реплику картины, подобно той акварели, которую К. Брюллов написал для вице-короля Ломбардо-Венецианского королевства в его альбом. В этом можно убедиться, сличив акварель с картиной, которую она повторяет во всех пропорциях и деталях. Если бы акварель была эскизом, мы, благодаря привычке К. Брюллова постоянно варьировать свою тему, никогда не встретились бы с подобным совпадением.

Железнов в своих воспоминаниях [1], ссылаясь на слова итальянского скульптора Маттеи (ученика Торвальдсена), утверждает, что, прежде чем приступить к большому холсту, К. Брюлловым был нарисован картон, чертеж которого был затем перенесен на холст.

[1] «Заметка о К. П. Брюллове». (Из воспоминаний М. И. Железнова.) «Живописное обозрение», 1898 г., № 27—33, стр. 544.

В окончательной редакции картины композиция, по сравнению с эскизом масляными красками, была во многих отношениях радикально изменена.

В Государственном Русском музее хранится маленький набросок композиции, почти совпадающий с окончательным вариантом, зафиксированным в картине. Согласно устной традиции, он был подарен К. Брюлловым Камуччини. Формат этого наброска отличен от картины — он у́же и выше, отчего юноша с матерью почти опущены. Группа сыновей, несущих отца, скомпанована иначе, чем в картине, и ближе к первоначальным вариантам [1].

Прежде всего был изменен самый характер пространства, изображенного художником: оно было значительно расширено, исчезло представление об узкой улице, переполненной жителями, по краям которой высятся гробницы. Действие в воображении художника было как бы отодвинуто ближе к окраине города, ближе к открытому пространству, находящемуся во власти разбушевавшейся стихии.

Для того чтобы достигнуть этого впечатления, К. Брюллов сделал совсем незначительным массив правой гробницы, отнесенный к самому краю картины. Из-за угла гробницы вырисовывается силуэт Везувия, но он не заполняет пространства до верхнего края холста, как это мы видели на первом эскизе. Над Везувием нависли черные тучи, и он скрыт массивом еще одного рушащегося здания. Линиями этого здания, почти раскалывающегося надвое, Брюллов еще сильнее раздвинул улицу, в которую хлынул поток света от молнии, загоревшейся над низвергающимися вниз статуями. Блеск молнии должен был приглушить свет находящегося под нею огненного кратера вулкана. Действие, отодвинутое в глубь картины (по сравнению со всеми эскизами), было внезапно вырвано из мрака; свет, ударив в самый центр картины, расколол ее как бы надвое. Удар грома и яркий блеск молнии приостановили движение. Свет залил распростертую на земле женщину с ребенком, ослепил бегущего слева, в глубине, жреца, обращенного лицом к зрителю, осветил фигуру девушки, роняющей сосуд, и обнаженную спину стоящего перед ней мужчины. В правой части картины свет ярко отразился на белом крупе вздыбившейся лошади. Семейная группа, мать с дочерьми, помещенная у левого угла картины, и выдвинутая на передний план группа сыновей, несущих отца, как стоящие на грани света и тени, достигли максимума пластической выразительности. Благодаря тому, что семейная группа была отодвинута вглубь и левее от центра, она окончательно потеряла значение центральной; напротив, была увеличена в масштабе сложная группа, расположенная за нею,—ищущих спасения в гробнице Скавра. Эпизод спасения матери сыном не утратил своего значения, но эти две фигуры, помещенные за группой сыновей, несущих отца, в тени, потеряли значение основного эпизода. Тем, что К. Брюллов освободил центр, отодвинув группы направо и налево, он сосредоточил внимание на распростертой на земле прекрасной молодой женщине. Мы уже указывали на то, что столь привлекавшая художника фигура жреца, обращенного спиною к зрителю и бегущего в смятении в развевающихся своих одеждах, была в сущности уничтожена им в этом последнем варианте. Им были внесены дополнительно фигура христианского священника у левого края картины, группа юных новобрачных и всадник на вздыбившемся белом коне. Следует в основном присоединиться к мнению, высказанному Г. Г. Гагариным, «что группа

[1] «Архив Брюлловых», стр. 150. Об изменениях, произведенных К. Брюлловым в течение работы над самой картиной, говорится в письме А. Н. Демидова от 18 января 1833 г.: «Вы говорите, что по возвращении вашем в Рим картину Помпеи, сравнивая с знаменитыми произведениями венециан, нашли только подготовленною, почему принуждены были, занявшися оною, сделать много перемен, и, судя по рисунку, в письме начерченному, мне кажется, так же, как и вам, что сюжет оной произведет гораздо сильнейшее впечатление на зрителей, чрез сделание таковых перемен, подходящих ближе к подлинности происшествия, и чрез то удвоит цену талантов ваших».



5-й эскиз к картине «Последний день Помпеи». *Масло.*



6-й эскиз к картине «Последний день Помпеи». *Рисунок, карандаш.*

новобрачных—не больше, как вставка, что лошадь, подымающаяся на дыбы со своим всадником, служит лишь для уравновешения линий между правой и левой группой, что падающие статуи мало прибавляют к ужасу происходящего и не обнаруживают большого вкуса» [1]. Можно добавить, что и фигура христианского священника в основном служит для заполнения пустого пространства в левом углу картины. Не так просто решается вопрос о падающих зданиях. Мы уже указывали на то, что благодаря этому мотиву К. Брюллов как бы открывал дорогу стихиям, обрушившимся на город. Психологически этот мотив был связан со всей группой, столпившейся на ступенях гробницы Скавра и отпрянувшей оттуда, ибо внутренние своды гробницы грозят падением. Именно на рушащееся здание обращен взгляд самого художника, изображенного на картине. Другой вопрос—удался ли К. Брюллову задуманный им эффект. Это приводит нас к необходимости отметить, что в своем стремлении дать больше пространства разыгрывающемуся действию, больше простора движениям К. Брюллов разрушил одно из впечатлений, так удачно отразившихся в первом наброске, впечатление, которое он вынес из самих Помпей, а именно — здания на картине не имеют той архитектурной массы, подлинной тяжести и чеканной формы, которые так хороши в эскизах. А потому исчезло в картине и реальное

[1] «Воспоминания кн. Г. Г. Гагарина о Карле Брюллове». СПБ, 1900 г., стр. 23.



7-й эскиз к картине «Последний день Помпеи». *Рисунок, сепия.*

пространство, ограниченное этими зданиями. Расширенное пространство расплылось, и художнику пришлось добиваться впечатления глубины почти лишь только живописными средствами, средствами воздушной, а не линейной перспективы. Впечатление, создаваемое линейной перспективой, было нарушено и подробной разработкой группы на ступенях гробницы Скавра, бывшей раньше второстепенным эпизодом, разыгрывавшимся в отдаленном плане. Если сравнить картину с подробно разработанным эскизом первоначального замысла (из собрания И. С. Остроухова), станет ясно, что вихревое движение огромной толпы в узком пространстве, затуманенное дымным заревом и обрамленное спокойными массами каменных гробниц, сменилось волнообразным движением на развернутом пространстве, где все эпизоды предстают зрителю равно отчетливо. Это впечатление усиливается и отсутствием каменной ступени тротуара, так четко намечавшего пространство переднего плана на первом эскизе. Мостовая в картине не кажется достаточно реальной.

От динамики первоначальной мысли (эскиз из собрания П. С. Уваровой) в картине осталось волнообразное, ритмическое движение, как бы повинующееся порывам разбушевавшейся воздушной стихии. Несмотря на исключительную пластичность человеческих фигур, кажется, что они не совсем прочно стоят на земле.

Отчего произошли такие коренные изменения по отношению к первоначальному замыслу?

Оттого, что картина, задуманная романтически, заканчивалась К. Брюлловым в плане прославления классического пластического идеала.

Что основная концепция картины была романтической, не подлежит никакому сомнению. Как романтическую картину приветствовали ее в Италии. Ясно говорит об этом в «Отчете о Выставке изящных художеств» в Милане в 1833 г. профессор Д. Дель-Кьяппо: «Мы должны дать наше сужденье об его картине. Оно будет коротко. К. Брюллов желал показать в ней, до какой степени сила экспрессии может соединиться с живописью масляными красками, и показать в веке таком, как наш, потрясаемом сильными страстями и ищущем самых сильных ощущений. Всякое сравнение стиля этой картины со стилем прежних живописцев было бы неуместно. Каждый век должен иметь свой стиль, и стиль Брюллова достоин могучего гения, умеющего чувствовать так, как только немногим привилегированным душам дается это в наше время... Главная характеристика стиля г. Брюллова состоит в глубоком знании всего того, что составляет подлинно живописный эффект. Самовластно владея светом и тенью, он отторгает от полотна предметы и фигуры и выводит их вперед с удивительною выпуклостью...» [1]

Однако, изображая трагическое событие из жизни древнего мира, К. Брюллов хотел воскресить этот мир в облике той пластической красоты человека, которая до сих пор была основным стимулом его творчества. И эта задача его была понятна и близка современникам. Напомним суждение Н. В. Гоголя о картине К. Брюллова: «Мысль ее принадлежит совершенно вкусу нашего века, который вообще, как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою...

Я не стану изъяснять содержание картины и приводить толкования и пояснения на изображенные события. Для этого у всякого есть глаз и мерило чувства; притом же это слишком очевидно, слишком касается жизни человека и той природы, которую он видит и понимает, потому-то они доступны всем от мала до велика: я замечу только те достоинства, те резкие отличия, которые имеет в себе стиль Брюллова, тем более, что эти замечания, вероятно, сделали немногие. Брюллов первый из живописцев, у которого пластика достигла верховного совершенства. Его фигуры, несмотря на ужас всеобщего события и своего положения, не вмещают в себе того дикого ужаса, наводящего содрогание, каким дышат суровые создания Микель-Анджело. У него нет также того высокого преобладания небесно непостижимых и тонких чувств, которыми весь исполнен Рафаэль. Его фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения. Они заглушают его своею красотою. У него не так, как у Микель-Анджело, у которого тело служило для того, чтобы показать одну силу души, ее страдания, ее вопль, ее грозные явления; у которого пластика погибала, контура человека приобретала исполинский размер, потому что служила только одеждою мысли, эмблемою; у которого являлся не человек, но только—его страсти. Напротив того, у Брюллова является человек для того, чтобы показать всю красоту свою, все верховное изящество своей природы. Страсти, чувства, верные, огненные, выражаются на таком прекрасном облике, в таком прекрасном человеке, что наслаждаешься до упоения. Когда я глядел в третий, в четвертый раз, мне казалось, что скульптура,—та скульптура, которая была постигнута в таком пластическом совершенстве древними, что скульптура эта перешла, наконец, в живопись и сверх того проникнулась какой-то тайной музыкой. Его человек исполнен прекрасно гордых движений; женщина его блещет, но она не женщина Рафаэля, с тонкими незаметными ангельскими чертами,—она женщина страстная, сверкающая, южная, итальянка, во всей красоте полудня, мощная, крепкая, пылающая всею роскошью страсти, всем могуще-

[1] «Библиотека для чтения», 1834 г., стр. 429.



8-й эскиз к картине «Последний день Помпеи». *Масло.*

ством красоты,—прекрасная, как женщина. Нет ни одной фигуры у него, которая бы не дышала красотою, где бы человек не был прекрасным.

Все общие движения групп его дышат мощным размером и в своем общем движении уже составляют красоту. В создании их он так же сильно и крепко правит своим воображением, как житель пустыни арабским бегуном своим. Оттого вся картина упруга и роскошна.

Вообще, во всей картине выказывается отсутствие идеальности, т. е. идеальности отвлеченной, и в этом-то состоит ее первое достоинство. Явись идеальность, явись перевес мысли, и она бы имела совершенно другое выражение, она бы не произвела того впечатления; чувство жалости и страстного трепета не наполнило бы душу зрителя, и мысль прекрасная, полная любви, художества и верной истины, утратилась бы вовсе. Нам не разрушение, не смерть страшны; напротив, в этой минуте есть что-то поэтическое, стремящее вихрем душевное наслаждение; нам жалка наша милая чувственность, нам жалка прекрасная земля наша. Он постигнул во всей силе эту мысль» [1].

Великий писатель, современник К. Брюллова, лучше всех понял как основную мысль картины, так и ее особенные качества, потому что любовь к жизни и к чувственной ее красоте были основным стимулом всей жизни К. Брюллова. Романтическими словами и эпитетами живописует Гоголь пластическую красоту живописи К. Брюллова и тем отображает своеобразный ее характер—ее классический романтизм: «Все общие движения групп его дышат мощным размером и в своем общем движении уже составляют красоту. В создании их он так же сильно и крепко правит своим воображением, как житель пустыни арабским бегуном своим. Оттого вся картина упруга и роскошна».

Движимый сначала стремлением изобразить гибель целого города и разыгрывающиеся на этом фоне акты доблести и бессмысленные поступки порока: силу материнской и сыновней любви и рядом корысть—похищающую драгоценности у разбившейся насмерть женщины, горячую молитву молодой женщины с дочерьми и паническое бегство жреца, К. Брюллов в конечном варианте смягчил контрасты и воспел чувственную красоту человека. Центром его картины, вместо символической группы совершенной семьи, стал прекрасный пластический образ упавшей с колесницы женщины и красивого ребенка, который с недоумением смотрит на зрителя. Вместе с тем прав был Гоголь, когда говорил, что «скульптура перешла, наконец, в живопись» и что картина «упруга и роскошна». Чувство осязания невольно примешивается к восприятию «Помпеи»—так рельефны торсы, мускулистые спины мужчин и прекрасные руки женщин.

«Общие движения групп его дышат мощным размером»,—говорит Гоголь, и он прав, так как картина подчинена единому ритму движения. Если бы мы имели возможность обойти эти группы вокруг, мы увидели бы, что гармония пластических линий и объемов нигде не была бы нарушена. Эта абсолютная пластическая замкнутость каждой группы в отдельности больше всего способствует впечатлению академической условности ее построения, о которой так много всегда говорили. Художник сам сознавал, что эта самодовлеющая замкнутость групп разбивает картину на части, но пластической закругленностью и законченностью образов он пожертвовать не мог и пытался объединить все группы с помощью единого ритма движений, проходящего сквозь всю композицию. Поднятой руке мужчины в плаще отвечает согнутая, готовая, при падении вниз, описать дугу, рука молодой девушки, роняющей кувшин. Движению руки старика, несомого на плечах сыновей, соответствует ритм падающих статуй; в промежутке между ними то же движение повторено мордой вздыбившегося коня. Простертая рука упавшей

[1] Н. В. Гоголь, «Последний день Помпеи». Собр. соч.



Группа сыновей, несущих отца. Деталь картины «Последний день Помпеи», *масло.*

женщины повторена в более живом и мягком движении руки молоденькой девушки, обнимающей мать и сестру.

В целом же вся правая часть картины как бы запрокинулась, а левая—отхлынула от центра как бы движением волны. Картина разорвана надвое потоком света и только вертикальные линии зданий сдерживают ее по краям. Такая система конструкции свойственна романтической, а не классической живописи.

Рисунок, как обычно у К. Брюллова, анатомически правилен, за исключением слишком смелого ракурса, приданного новобрачной, и контура правой руки распростертой на земле женщины.

Теперь необходимо перейти к характеристике тех живых людей, которых изобразил в своей картине К. Брюллов. Он хотел показать не только красоту античного человека, какой она рисовалась его воображению, но искал сочувствия зрителя, а потому и чувства подлинной жизни.

Первый эскиз масляными красками говорит об исключительной силе воображения художника, давшего яркий образ смятенного города на фоне огнедышащего вулкана. Кажется, что от жара сами камни начнут раскалываться. Основное настроение картины захватило художника. Типы мало идеализированы. Это в особенности заметно в более подробно разработанной семейной группе, в центре картины. Лицо мужчины выражает ужас, рот раскрыт; стремление к выразительности исказило красоту черт.

В картине мы находим несколько голов, написанных, несомненно, с натуры, передающих живо и горячо типы современных К. Брюллову итальянцев. Это прежде всего молодой человек, обращающийся к матери с настойчивыми увещаниями, и сама мать его с характерным, энергическим типом немолодой женщины-итальянки. Мы видим, что эти типы зародились в воображении художника в образе строгих античных фигур не без влияния археологических древностей. Не изменяя в основном своей концепции, К. Брюллов в картине дал два подлинно жизненных образа, наиболее живо и глубоко прочувствованных. Исключительной жизненной реальностью обладает и голова мальчика, несущего отца. Она необычайно рельефно рисуется почти в центре картины и привлекает зрителя своими мягкими живыми черными глазами — великолепный этюд прекрасной модели. На женских лицах лежит некий общий отпечаток, и можно предположить, что женский образ, вдохновлявший в этот период художника, был образ гр. Ю. П. Самойловой, которую сильно напоминает голова женщины, обнимающей своих дочерей. Особой прелестью отличается испуганная девушка с кувшином. Возможно, что она была написана со знаменитой красавицы-натурщицы, ставшей впоследствии женою художника Лапченко. Голова самого К. Брюллова и помещенная рядом с ним курносая девушка еще сильнее акцентируют ноту современности, и это в группе, которая в своем сложном сплетении представляет скульптурный горельеф, непосредственно зависимый от образцов античного искусства. Оттуда взята экспрессивная в своей пластичности полуобнаженная фигура юноши, который, высунувшись наполовину из темного отверстия двери гробницы Скавра и необычайно изогнувшись, отпрянул назад. Не без влияния помпеянской живописи написана испуганная девушка с кувшином, с ее остановившимся взглядом огромных черных глаз. Не без влияния античности разработана эта группа-горельеф и в красочном отношении, но на этом вопросе мы остановимся ниже.

Как мы видели, К. Брюллов писал о своем стремлении сохранить в картине историческую верность. Это было отмечено и итальянскими авторами, анализировавшими его картину. Помимо точного воспроизведения самого места действия, мотивы многих групп — разбившейся молодой женщины, молодых супругов, молодой женщины с дочерьми — были навеяны сохранившимися

в таком положении скелетами[1]. Все предметы были точно скопированы в музее. Нет никакого сомнения, что К. Брюллов добросовестно стремился к истине и хотел с наибольшей достоверностью изобразить разыгравшуюся некогда катастрофу.

Она давала повод его творческой фантазии, показав картину человеческой доблести и пороков, воспеть всю прелесть и всю бренность человеческой жизни. К. Брюллов был, безусловно, чрезвычайно далек от мысли писать трактат по основным вопросам древней истории, вовсе не думал изобразить столкновение языческого и христианского миров, за что упрекал в свое время художника Стасов: мы видели, что христианский священник появляется в картине лишь в последнем варианте как добавочная вставка. Структура римского общества, характеристика различных его слоев также мало интересовали К. Брюллова. Задачей художника было на основании точных археологических данных, питавших его фантазию, воссоздать со всею возможною живостью последних жителей засыпанного города в их последние минуты и заставить зрителя пережить сложное чувство восторга и сожаления о гибели прекрасных людей. И он достиг своей цели, вызвав огромный взрыв воодушевления. Это воодушевление было тем более сильным, что художник не ставил своею целью — написать только древнему миру свойственные типы, которые создались бы в его творческом воображении и в правдивость которых он заставил бы зрителя поверить. Каждый исторический живописец пользуется живыми моделями для воссоздания нужных ему образов, но он видоизменяет их часто до неузнаваемости. Иным был метод К. Брюллова в работе над картиной. К сожалению, до нас не дошли подготовительные этюды к ней. Портрет легкоатлета Марини типом лица и позой несколько напоминает облик мужа в семейной группе. Есть вполне реалистический набросок для фигуры разбившейся женщины[2], но он был нужен художнику лишь для изучения ракурса.

Эллинистическая скульптура: группы Лаокоона, Ниобеи и другие, копии с греческой живописи, сохранившиеся в Помпеях, «Пожар в Борго» Рафаэля—вот в основном те источники, помимо литературных, на которые опирался К. Брюллов, создавая «Помпею». Вместе с тем им владела мысль о том, что типы современных жителей Италии не так далеки от типов древности и красивый молодой итальянец, перенесенный на холст со всею жизненною правдой, может дать полное представление о молодом Плинии, мужественно встретившем великую катастрофу древности.

Написав в картине себя самого и гр. Ю. П. Самойлову, К. Брюллов расшифровал свое отношение к изображенным в ней типам: они должны были быть юными и прекрасными, должны были привлекать к себе горячие симпатии зрителя и, может быть, внушить ему утешительную мысль, что красота и благородство человеческой природы бессмертны и свойственны всем векам и всем народам.

Этим привнесением ноты современности в историческую картину К. Брюллов приближался к пониманию исторической картины мастерами эпохи Возрождения.

Новой была сама тема—историческое событие, пережитое художником в воображении на месте происшествия, и та массовость сцены, которая произвела большое впечатление на современников. Вспомним еще раз слова Гоголя, сказанные им в начале своей статьи: «Мысль ее [картины] принадлежит совершенно вкусу нашего века, который, вообще как бы сам чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою».

До сих пор мы не касались одного из существенных элементов замысла художника, его красочного построения, между тем эта сторона творчества К. Брюллова, может быть, сильнее всего

[1] Перевод брошюры Висконти. «Библиотека для чтения», 1834 г., т. I, стр. 119—128, и другие источники.
[2] Юбилейная выставка, 1899 г., в Москве. Принадлежал И. С. Остроухову.



Группа у гробницы Скавра. Деталь картины «Последний день Помпеи», *масло.*

прочего подвергалась осуждению и требует чрезвычайно внимательного к ней отношения. Споры, поднявшиеся по этому поводу, начались еще среди современников.

Нам уже приходилось указывать на то, что художник не решился писать картину на тему «Итальянский вечер», так как чувствовал себя неспособным правдиво изобразить эффект искусственного освещения. Очевидно, тема «Последнего дня Помпеи» настолько захватила К. Брюллова, что он попробовал осуществить эту задачу, казавшуюся ему исключительно трудной; первые варианты картины изображают сцену, освещенную заревом огнедышащего вулкана.

Эскиз масляными красками не кончен; перед нами только пройденный в два тона подмалевок, разграфленный на квадраты для перевода в больший масштаб. Общий бледноогненный тон эскиза, однако, уже намечен. Это — сложная гамма розоватых и желтовато-красных оттенков. Бегущий жрец закутан в белую с желтоватым оттенком хламиду с красной каймой. Плащ, прикрывающий семейную группу, розоватого, довольно темного по сравнению с соседними тонами цвета. Дополнением к нему служит темного, изумрудного цвета одежда жены и такого же цвета шаль, спадающая с талии молящейся женщины. Огненное освещение, требовавшее бледной и яркой гаммы, было почти не осуществимо на громадном холсте, где оно производило бы странное и неприятное впечатление. Оно было в конечном варианте сведено на-нет ослепительным блеском молнии, который позволил художнику вместо хаотического движения внести в картину более размеренный ритм, что было правильно отмечено еще в брошюре Висконти[1] (постоянного секретаря Археологической академии в Риме): «Вдруг, посреди их бегства, раздается над ними грозный оглушительный удар грома... Они останавливаются и, пораженные ужасом, смотрят на небо, как бы страшась, чтобы оно не обрушилось на их головы. Прежний их страх подавляется новым и образует некоторый промежуток в их положении: эту минуту избрал г. Брюллов». Это имело огромное значение и для всего колористического построения картины. Романтическое движение света и тени, как в первом варианте, уже не являлось необходимым. Рецензия, помещенная в «Gazette de France» (11 ноября 1833 г.) на основании сообщений итальянской печати, отметила тот живописный эффект, которого хотел достичь художник. Приводим цитату в переводе из брошюры, посвященной изложению отзывов иностранной прессы о «Помпее» в 1839 г.: «Художник обыкновенный, конечно, не преминул бы воспользоваться извержением Везувия, чтобы осветить им свою картину; но г. Брюллов пренебрег сим средством, столь обыкновенным и многократно употребленным. Гений внушил ему смелую мысль, столь же счастливую, как и неподражаемую, осветить всю переднюю часть картины быстрым, минутным и беловатым блеском молнии, рассекающей густое облако пепла, облегшее город, между тем как свет от извержения, с трудом проницая сквозь глубокий мрак, набрасывает на задний план красноватую полутень».

В этих словах верно отмечено намерение автора затушевать свет от вулкана белым блеском молнии. Вероятно, в самом деле К. Брюллов хотел представить зарево, видимое сквозь завесу пепла и потому не борющееся с белым светом, озарившим картину. Этот белый свет позволил К. Брюллову до известной степени воспользоваться всеми наблюдениями, проведенными над солнечным освещением на открытом воздухе. Основная гамма, которую избрал К. Брюллов для своей картины, была для своего времени чрезвычайно смелой: это была гамма спектра, построенная на синем, красном, желтом цветах, озаренных белым светом. Зеленое, розовое, голубое встречаются лишь как промежуточные тона. Коричневый академический подмалевок, который так сильно чувствуется во втором эскизе, совершенно отсутствует в картине.

[1] «Библиотека для чтения», 1834 г., т. I, стр. 119—128.

В настоящее время в ней скорее видится известная черноватость колорита, но это в значительной степени ложное впечатление, вследствие темноты, царящей обычно в зале, где картина экспонирована. Нам случалось видеть картину летом в солнечный день и в тот час, когда солнце освещает стеклянные перекрытия. Только при этом освещении можно было видеть богатство колористического построения картины и оценить верность (с учетом известного увлечения, свойственного романтической эпохе) оценки Гоголя: «В его картине целое море блеска. Это его характер. Тени его резки, сильны, но в общей массе тонут и исчезают в свете. Они у него так же, как в природе, незаметны. Кисть его можно назвать сверкающею, прозрачною. Выпуклость прекрасного тела у него как будто просвечивает и кажется фарфоровою; свет, обливая его сиянием, вместе проникает его. Свет у него так нежен, что кажется фосфорическим. Самая тень кажется у него как будто прозрачною и, при всей крепости, дышит какой-то чистою, тонкою нежностью и поэзией».

К. Брюллов, задумав написать большой холст, избрал один из самых трудных способов его композиционного построения, а именно — светотеневое и пространственное, требовавшее от художника точного расчета относительно эффекта живописи на расстоянии и математически точного определения падения света. Кроме того, он требовал для сохранения живописного эффекта отказа от строго локальной окраски, принятой в академической живописи.

В самом деле, мы видим, что К. Брюллов, сохранив в основном локальный цвет, необходимый ему для ясной моделировки объемов и оправданный замедленным движением, пытается в отдельных частях картины избегнуть скучного однообразия и добиться живописной вибрации красок. Яснее всего это выражено в группе сыновей, несущих отца, где разноцветные одежды в градациях света и тени все время меняют свои оттенки и вся группа строится на переходящих, не очень крупных красочных пятнах. На подобных же переливах тонких оттенков — зеленоватых, голубоватых и красноватых — построена переплетенная группа второго плана у гробницы Скавра, напоминая раскрашенные античные саркофаги.

Однако это не определяет красочного построения картины: определяющим является все же локальный цвет, сильно звучащий, и основу красочной гаммы создает центральная группа: зелено-желтая туника и синее покрывало упавшей женщины, ее черные косы и кожа оттенка слоновой кости. Наименее удалась художнику горящая киноварь пламени вулкана, может быть, недостаточно приглушенная, не создающая впечатления красноватой полутени.

Мы уже указывали на то, что К. Брюллову пришлось обратить серьезное внимание на воздушную перспективу, чтобы создать впечатление глубокого пространства. В этом смысле отдельные части картины написаны очень неровно. Совершенно иллюзорно выделяется на зареве пожара поднятая рука старика, и зритель ясно ощущает огромное пространство, отделяющее ее от этого зарева. Наряду с этим между передними группами и всадником на вздыбившемся коне пространство почти отсутствует.

Подведем итоги. «Последний день Помпеи» К. Брюллова — одна из картин, в основе которой лежит романтическая концепция как по своему замыслу — показать человеческие характеры и страсти в их обобщенной простоте противопоставленными разбушевавшимся силам природы, так и по основному живописному ее разрешению.

Однако это положение требует известных коррективов. Мы видели, что первоначальный замысел картины в конечном варианте подвергся значительным изменениям. К. Брюллов увлекся пластической его красотой, и эта новая мысль вступила в борьбу с первоначальной идеей изображения стихийных сил. Он отказывается от бурной динамики первоначального замысла. Он сохраняет такую полноту объемной формы, так боится хоть чем-нибудь



Последний день Помпеи. *1833, масло.*

ее разрушить, что в конце концов избирает компромисс—тот момент действия, когда быстрота движений приостановлена и пластика торжествует. Вместо хаотической, полной динамики композиции, где красота форм может быть искажена ради сильнейшего выявления внутреннего содержания[1], К. Брюллов пишет скульптурные группы, преображенные его талантом в ритмические сплетения прекрасных живых моделей. В этом заключается главный компромисс, лежащий в основе картины К. Брюллова.

Но можем ли мы вследствие этого признать в ней отсутствие всякой ценности? Мы видели, что именно эти своеобразные качества картины К. Брюллова приводили в восторг Гоголя: «Вообще, во всей картине выказывается отсутствие идеальности, т. е. идеальности отвлеченной, и в этом-то состоит ее первое достоинство. Явись идеальность, явись перевес мысли, и она бы имела совершенно другое выражение, она бы не произвела того впечатления».

Интерес к прекрасному человеческому телу, его разнообразному ритму гораздо ближе нам, чем всей буржуазной культуре XIX века. Изумительное знание основной структуры человеческого тела, его разнообразных, свободных движений, горячая любовь художника к физически мощному, здоровому, пластически совершенному человеку не может оставить равнодушным советского зрителя. Не забудем, что К. Брюллов изучал человеческое тело в условиях его освещения на открытом воздухе (хотя и в искусственно созданной обстановке), и в его живописи намечались законы, которые заставляют видеть при известных условиях пластическую полноту объема на открытом воздухе не только не уничтоженной, но как бы подчеркнутой. Эти наблюдения подтверждены в наше время киносъемками, которые показывают, что физкультурный парад в СССР нельзя написать импрессионистически, что для того, чтобы изобразить всю прелесть его ритма и пластики, чтобы передать его правдиво, надо владеть и пластикой и ритмом. Поэтому мы думаем, что изучать мастерство К. Брюллова, рисовальщика и живописца, было бы полезно советским художникам. Тем более полезно, что К. Брюллов не был холодным и абстрактным академиком, в картине его есть целый ряд подлинно живых образов, а с годами элементы реализма в его творчестве становились все более значительными.

Достойна изучения и самая попытка художника подойти к большой по размерам картине в плане светотеневого ее разрешения, со всеми присущими ему эффектами и трудностями. Изображение трехмерного пространства, отказ от всяких элементов плоскостного разрешения картины также интересны для изучения, хотя бы достигнутые художником результаты и не были вполне совершенны.

[1] Первоначальный эскиз масляными красками.





ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Картина К. Брюллова, как известно, имела в Италии исключительный успех. Художника приветствовали в театре, писали в честь его стихи [1].

Прославленный представитель итальянского классицизма Камуччини признал достоинства картины.

В печати появились о ней многочисленные отзывы. Большинство из них принадлежало археологам. Они отмечали историческую верность, соблюденную художником в картине.

Владелец картины А. Н. Демидов был в восторге от ее шумного успеха и непременно хотел показать картину в Париже. В противоположность другим русским вельможам, он не боялся французской столицы и советовал К. Брюллову непременно съездить в Париж, который должен принести пользу его дальнейшему художественному развитию. Благодаря стараниям Демидова картина, действительно, была экспонирована в парижском Салоне в 1834 г. [2]

Из сведений, появлявшихся в прессе, французы уже знали об исключительном успехе картины К. Брюллова. Шатобриан, бывший в то время французским посланником при римском

[1] Одно из таких стихотворений принадлежит Ланчи. Хранится в архиве Государственного Русского музея.

[2] А. Демидов был в курсе современных художественных течений Парижа. На выставке Салона 1833 г. был экспонирован портрет работы Делакруа, изображавший гр. Шарля-де-Морнэ, друга Делакруа, и А. Демидова. Delacroix, 1832—1848, par Raymond Escholier. Paris, 1927.

дворе, пригласил художника на бал. Следует отметить, что Вальтер Скотт пробыл в мастерской Брюллова около часа и дал о картине самый положительный отзыв.

На бледном фоне итальянского искусства картина К. Брюллова выделилась как яркое и новое явление. Она впервые вносила горячую ноту романтики в область живописи, так как это направление было до сих пор распространено в Италии только в области литературы. Совершенно иную обстановку встретил К. Брюллов в художественных кругах Парижа.

Французское искусство 30-х годов было ареной ожесточенной борьбы различных направлений.

В 1827 г. В. Гюго пишет свое знаменитое предисловие к «Кромвелю», где призывает слушаться природы, правды и вдохновенья, изображать живых людей в конкретной обстановке. Однако правда в искусстве, говорит он, не есть дословное воспроизведение действительности, истина познается художником в процессе его творческого акта.

У французских романтиков, как в литературе, так и в живописи, сильны реалистические черты; уже в конце 20-х годов О. Бальзак в целом ряде выдающихся своих произведений становится провозвестником нового, реалистического направления, которое вскоре вступит с романтизмом в жестокую борьбу. В области живописи в 30-х годах сильно выражены тенденции к реализму, которые связаны с демократическими идеями, провозглашенными революцией 1830 г.[1] Домье, Жанрон являются провозвестниками будущего. Журнал «L'Artiste» объединяет реалистов и романтиков[2].

Делакруа и Энгр остаются пока наиболее крупными величинами во французском искусстве.

В Салоне 1834 г. были выставлены «Алжирские женщины» Делакруа и «Мучение св. Симфориона» Энгра.

Стремление к характерности типов и обстановки отличало картину Делакруа, разработанную в тонкой красочной гамме. Пафос отвлеченной концепции картины Энгра, ее аскетический характер были приветствуемы романтиками; классики, напротив, отзывались о ней неодобрительно.

В эти годы среди широких кругов буржуазной публики начинает приобретать популярность Деларош. Он более доступен. Его исторические мелодрамы заставляют обращать больше внимания на психологическую выразительность отдельных персонажей. Романтические герои низводятся на степень будничных людей[3]. На выставке 1834 г. была экспонирована картина Делароша «Казнь Женни Грей».

В подобной художественной обстановке картина К. Брюллова должна была казаться архаичной, запоздавшей по крайней мере на десятилетие. Интересно все же отметить, что отзыв о картине наиболее передового журнала «L'Artiste» был, может быть, наиболее благоприятным, вполне серьезным: «Мы не отвергаем немногих, но примечательных качеств картины г. Брюллова: она задумана с большою смелостью воображения; в композиции есть движение; некоторые фигуры, а лучше сказать, известные части известных фигур нарисованы с некоторым умением, и если большая часть эпизодов составлена в духе той ложной и театральной манеры, которою блистала старая французская школа, зато иные изобретены просто и сильно. Поэтому недостатки, быть

[1] Н. В. Яворская, Творчество Жерико. Труды ИФЛИ. Москва, 1937 г.

[2] Н. В. Яворская, Филипп Жанрон. Журнал «Искусство», 1936 г., № 4.

[3] «Цель своего искусства Деларош определяет следующим образом: «Анализ событий чисто человеческих, изображение фактов с драматической точки зрения и в их аспекте не наиболее грандиозном, а наиболее вероятном. Обучение непосредственное и, в известной мере, безыскусственное—вот что лучше всего подойдет к условиям современного искусства, к интеллектуальной потребности эпохи». Н. Яворская, Романтизм и реализм во Франции в XIX в. Огиз—Изогиз, 1938, стр. 24.



Смерть Инессы де Кастро. *1834, масло.*

может, и не заглушали бы совершенно истинных достоинств произведения, если бы живописец не увлекся в самое странное заблуждение насчет уместности красок и общего тона своей картины»[1]. Последнее суждение требует пояснения. Смелость красочных отношений в «Помпее», сильнее связанная с русской романтической школой, чем с западной, многим казалась неприемлемой.

Во французской школе господствовала светотеневая гармонизация в единой тональности или сдержанное сопоставление локально окрашенных поверхностей; один Делакруа отличался колористической смелостью, но даже и его картина в Салоне 1834 г. («Алжирские женщины») была написана в более приглушенной гамме, хотя и чистых и звучных красок. Весьма вероятно, что картина К. Брюллова в Париже резко выделялась своей интенсивной красочной гаммой, была к тому же в условиях парижской атмосферы недостаточно хорошо освещена, почему и проигрывала. Сказать, что картина задумана смело, что в ней есть движение, что ряд эпизодов изображен просто и сильно, — значит признать значительные достоинства произведения. Рецензия в журнале

[1] «Библиотека для чтения», 1834 г., т. IV, стр. 33.

«Quotidienne»[1] осуждала колорит картины, хвалила художника как искусного рисовальщика, но ставила ему в упрек, что типы его «не имеют того смелого оттенка местности, который составляет одно из великих достоинств Энгра». Последнее утверждение вызывает недоумение, так как едва ли достоинством Энгра являлось изображение характерных местных типов.

Повидимому, неудача, испытанная К. Брюлловым в Париже, сильно на него подействовала после того триумфа, который сопровождал художника в Италии. Между тем раньше у него мелькала даже мысль о том, чтобы переехать в Париж, жить там трудами своих рук и пользоваться полной независимостью[2]. Получение К. Брюлловым первой золотой медали после неблагоприятных отзывов прессы утешить его не могло. Чрезвычайно жаль, что не сохранилось ни одного письма и даже никаких сведений о пребывании К. Брюллова в Париже. Они осветили бы его восприятие французского искусства, а это было бы в высшей степени интересно.

К. Брюллов очень недолго оставался в Париже и, возвратившись в Милан, согласно рассказам современников, в течение семнадцати дней написал для местной выставки 1834 г. картину «Смерть Инесы де Кастро»[3]. Если и отразилось чье-либо влияние на этой картине, то это было влияние направления Делароша. Театральность этой вещи несомненна. Говорят, что главную героиню К. Брюллов написал весьма схожей с артисткой Миланского театра Ченчи. Вскоре была поставлена опера Персиани на этот сюжет. Однако содержание эпизода в опере и картине К. Брюллова не совпадает. Средневековый сюжет, обстановка и костюмы не способны были глубоко изменить отношение художника к трактовке драматической сцены. Психологически картина мало выразительна; вернее, очень простые чувства выражены столь же простыми средствами. Пластически она, напротив, очень выразительна, и характерность жеста говорит зрителю не меньше, чем выражение лиц.

Все мужские персонажи в картине К. Брюллова, за исключением короля Альфонса, написаны очень условно. Инес вяло перефразирует женские типы «Помпеи». Поднятые в манере Гвидо Рени глаза, мотив, оправданный в «Помпее» внезапно вспыхнувшей молнией, здесь кажется фальшивым. Жидкое письмо скорее напоминает акварельную, чем масляную, живопись. Во всей картине очень слабо выражена реальность материалов. Мертвенная бледность Инесы не дает почувствовать под кожей живую кровь. Однако мы можем отметить известную тонкость в градациях белого цвета. Под рубашками прекрасно чувствуется тело, и тон их от зеленовато-синих оттенков пола кажется слегка лиловым и вносит разнообразие в мягкую, теплую гамму. Эта рыжевато-золотистая гамма сама по себе очень красива и заставляет вспомнить о том, что незадолго перед окончанием «Помпеи» К. Брюллов посетил Венецию.

Но в общем в этой картине К. Брюллов повторяет самого себя, что всегда бывает пагубным для художника. Единственным его оправданием может служить лишь тот срок, в какой она была написана, написана без натуры, без предварительных эскизов и этюдов. Мы думаем, что эти условия больше всего интересовали художника, писавшего картину как бы на пари. Если мы станем на эту точку зрения, если поверим единогласному свидетельству современников, то должны будем лишний раз воздать должное его таланту и знаниям, но, к сожалению, не его художественной концепции.

[1] В. Стасов, О значении Брюллова в русском искусстве. Полн. собр. соч., т. II, отд. 4, стр. 56.

[2] Не датированное и не подписанное письмо А. Брюллову. Архив Государственного Русского музея.

[3] Инес, дочь Педро де Кастро, происходила из рода кастильских королей. Она была придворной дамой принцессы Констанцы, жены дона Педро, сына Альфонса IV, короля португальского. По смерти жены дон Педро тайно обвенчался с Инес. По приказанию короля Альфонса (но не в присутствии его как у К. Брюллова), Инес была заколота рано утром почти в постели. Дон Педро восстал против отца но королеве удалось их примирить.



В постели. *Рисунок.*

По возвращении в Италию из Парижа К. Брюллов, видимо, чувствовал себя растерянным и не знал, как устроить в дальнейшем свою судьбу. Из Милана он направился в Болонью, начал там копию со «Св. Цецилии» Рафаэля, хотел остаться там навсегда. Он даже рассказывал об этом А. М. Горностаеву. «И в самом деле, — пишет Горностаев, — место, где он думает построить дачу в афинском духе, прелестно, виды очаровательны. Он был столь добр, что водил меня туда и во время прогулки много расспрашивал о всех своих родных. Как он рад был получить ваше и Федора Павловича письма и скучал, что это удовольствие имеет столь редко. Узнавши, что картина его была освещена с правой стороны, очень жалел, что не осветили с левой стороны, с которой она была и писана. Он мне сообщил свою гигантскую мысль — представить в картине то время, когда варвары разграбляют Рим» [1].

[1] «Архив Брюлловых», стр. 147, 148. Письмо А. М. Горностаева А. П. Брюллову от 28 декабря 1834 г. Рим. Речь идет о картине «Последний день Помпеи», которая была в это время экспонирована в Петербурге.

К сожалению, о последних годах жизни К. Брюллова в Италии сохранилось очень мало сведений. Мы знаем о его разнообразной деятельности, о многочисленных написанных им в это время портретах, но почти ничего не знаем об обстоятельствах его личной жизни. Около 1830 г. почти прекращаются его письма родным; не было больше рядом с ним брата Александра, который побуждал его к переписке или просто писал от имени обоих братьев. К этому времени относится, однако, более тесное сближение К. Брюллова с итальянскими художниками, его увлечение гр. Ю. П. Самойловой, имевшее на его творчество большое влияние, и начало мало известных нам дружеских отношений с разными лицами. В течение этого периода времени К. Брюллов принял на себя обязанность наблюдать за пенсионерами, посланными в Италию на средства А. Н. Демидова. Он отнесся к своей задаче очень добросовестно, разбирал возникавшие среди них распри и отстоял перед Демидовым одного из воспитанников, перед ним оклеветанного.

В феврале 1833 г. Виньер в письме к А. Брюллову упоминает о Карле Павловиче: «Я видел на-днях вашего брата на Корсо, он здоров и даже потолстел»[1]. К этому приблизительно времени относится, вероятно, автопортрет К. Брюллова в фас, хранящийся в Государственном Русском музее. Энергичная голова, обрамленная кудрявыми волосами, очень близка к автопортрету, вписанному в картину «Последний день Помпеи».

Есть немало свидетельств того, что К. Брюллов обладал способностью сильно привязывать к себе людей. Интересно привести выдержку из письма товарища К. Брюллова, архитектора Н. Е. Ефимова, от 30 июля 1831 г., т. е. как раз того периода, который так мало освещен в литературе: «В минуту возвращения моего из Sorrento в Torre Annunziata я имел удовольствие получить от тебя донесение, достойное отменного человека и великого художника. Читая в оном подробное описание произведенных тобою работ и два начерченных тобою ландшафта, я не только понял все, но они (ландшафты) служили причиной, что я мысленно переселился на самые места. Я воображаю, какую привлекательность и интерес должна представлять картина «Богородичного дуба», да и мудрено ей не быть такою, кому и где неизвестно уже, что воображение и кисть отменного Брюллова чужды холодной живописи и безынтересности... Тебе вздумалось, наградив меня удовольствием, исчислив мне твои произведения, сказать мне, чтобы я без церемонии открыл тебе мое желание, кое ты берешься исполнить с поспешностью; изволь, я тебе его открою: сохрани навсегда название лестнейшее для меня—друга, и сие будет по совести верх моих желаний, и будь уверен, что я буду знать цену дружбы столь отличного человека и художника: ибо самое лучшее удовольствие для меня есть: быть навсегда тебе преданным»[2].

Дружба с Ефимовым была, повидимому, прочной, они вместе направились с экспедицией В. Давыдова в Грецию.

Внезапный отъезд К. Брюллова на восток весною 1835 г. был воспринят, как признак крайнего непостоянства его характера. В это время в особенности он производил на окружающих такое впечатление. Из Милана он едет в Болонью, из Болоньи в Рим, а из Рима направляется в Грецию и Малую Азию. Сохранилась любопытная записка о том, почему не следует брать в экспедицию К. Брюллова: он ни в коем случае не выполнит до конца возложенного на него поручения: заболеет, отстанет от товарищей и вернется раньше времени[3]. Любопытно, что все произошло именно так, как предсказывал безыменный автор. Но нас интересует больше всего

[1] Архив Государственного Русского музея. Подлинник на французском языке.
[2] Там же.
[3] Там же.



Праздник сбора винограда. *1827, акварель.*

то обстоятельство, что К. Брюллов решает бросить как проект новой большой картины, так и мечты об устройстве своей жизни в Италии на более прочных основах и уезжает на Восток искать новых, свежих впечатлений.

Этот поступок К. Брюллова вполне соответствует эпохе романтизма. Как мы уже указывали, эта поездка была последней данью любви художника к античности, но не Греция, а Турция увлекла воображение К. Брюллова. С этих пор мы часто будем встречать среди его произведений картины и эскизы на ориентальные темы.

В 1835 г. К. Брюллов, после путешествия по мало населенным местностям Греции, отстал от экспедиции Давыдова в Афинах, так как во время неосторожного купанья получил солнечный удар [1]. Когда он поправился, кн. Г. Г. Гагарин пригласил его с собою на бриг «Фемистокл», отправлявшийся под командою капитана Корнилова к берегам Босфора. После краткого знакомства с островами архипелага плавание окончилось прибытием в Константинополь, где К. Брюллов занялся прежде всего декорациями к домашнему спектаклю «Паша и медведь». Декоративные работы не были для К. Брюллова новостью, в Риме он принимал участие

[1] В. Давыдов, Путевые записки.



Итальянка на балконе. *1835, акварель.*

в постановках, которые бывали у кн. З. Волконской и в доме кн. Гагариных. «После декораций, — вспоминает Г. Г. Гагарин, — Брюллов принялся за изучение Константинополя, в котором все приводило его в восхищение; в особенности гречанки и армянки останавливали на себе его внимание. По целым дням Брюллов не оставлял константинопольских улиц и базаров и только поздним вечером возвращался в нашу общую комнату... Зиму провели мы в другом константинопольском предместье, в Пере, живя попрежнему в одной общей комнате. Здесь Брюллов, видимо, скучал и тяготился среди официального дипломатического мира; нередко искал он развлечения в шумных удовольствиях, и возвращался домой в искусственно-развеселенном настроении духа»[1].

Во время путешествия К. Брюллов выполнил много набросков, большинство которых утеряно. Из числа сепий К. Брюллова на ориентальные темы и темы современной Греции, хранящихся в Гос. Третьяковской галлерее и Гос. Русском музее, часть безусловно исполнена на месте под непосредственным свежим впечатлением. К ним следует причислить портрет греческого инсургента Федора Колоктрони (1770—1842), может быть, раненого грека, падающего с коня, сцену в горах, полдень в караван-сарае и пр. То, что вошло в альбом Давыдова, не представляет большого интереса; на этих рисунках лежит печать специального задания, они суховаты.

Отъезд К. Брюллова из Константинополя был довольно внезапным. Его вызвали в Россию занять место профессора в Академии художеств, приказывая выехать немедленно по получении бумаги[2]. Если К. Брюллов хотел возвратиться в Россию, он должен был повиноваться без промедления, так как терпение русского правительства по отношению к нему истощилось. К. Брюллов, как мы видели, всячески оттягивал свое возвращение в Петербург и серьезно подумывал о том, не остаться ли ему навсегда за границей[3]. Он даже пытался получить гарантии, что не будет задержан в России, когда ему захочется выехать вновь за границу. Об этом ясно гово-

[1] «Воспоминания кн. Г. Г. Гагарина», стр. 29—31.
[2] Ленинградский Государственный архив, № 43, 1836 г.
[3] В недатированном и неподписанном письме (А. Тона?) А. Брюллову мы читаем: «Я перед отъездом моим из Парижа слышал от одного художника, приехавшего из Рима за неделю перед тем, как я оставил Париж. Он мне сообщил, что твой брат Карл портрет для великой княгини делать отказался — Г. Демидову картину за 15 тысяч, которую он ему заказал... (слово неразборчиво) не хочет делать: и несмотря на письменное условие, которое он ему дал, делать оную отказался. Он какой-то получил крест от им[ператора]: он не носит, за что ему неоднократно князь Гагарин делал выговор — бесполезно. От всех работ, ему предложенных, отказывает, — словом, решился ничего не делать. Он имеет доходу каждый месяц с всего

рится в письме А. Н. Демидова от 12(24) сентября 1834 г. Сообщая К. Брюллову об успехе, какой имела картина в Петербурге, он прибавляет: «Жаль одного, что вас здесь не было самих, когда все восхищались зрелищем произведения и необыкновенного гения вашего. Вы увидели бы, что значит чувство русских к своему единоземцу; без сомнения, вас бы это порадовало и придало более желания к порывам на будущие предприятия по искусству, столь уважаемому. Советую вам, не опасаясь ничего, когда вы кончите казенную работу, не терять случая сюда приехать; вы чрез свой приезд выиграете много и удержаны здесь не будете. Я разговаривал о сем с князем Петром Михайловичем (Волконским) и президентом императорской Академии (художеств) Алексеем Николаевичем Олениным, имеющим к вам особое расположение; они меня заверили, что вас здесь не оставят и вы приметесь отлично, удостоитесь даже иметь благоволение самого монарха» [1].



Пострижение в монахини. *1826, акварель.*

Мы знаем, что зависимость от Общества поощрения художников тяготила К. Брюллова и он с радостью порвал с ним все связи, когда почувствовал себя достаточно окрепшим в материальном отношении. Это произошло в 1829 г. Получив после двухлетнего молчания вексель и назидательное письмо от Общества, он возвратил обратно деньги, извинившись, что вследствие своей крайней занятости он не в силах исполнить что-либо для Общества.

Братья К. и А. Брюлловы всегда сохраняли дружеские отношения с П. А. Кикиным, которому они были обязаны своей поездкой за границу, с которым постоянно переписывались и который в первое время тщательно их опекал. Как ни досадна была иногда эта опека, взгляды Кикина были взглядами человека просвещенного, серьезно смотревшего на обязанности художника [2].

имущества 190 франков. Намерен оставить Рим и ехать в Париж, плохо он его знает, с 136 франками недалеко уедешь в Париже. А в Россию очень далеко думает воротиться. Хочет жить в Париже своими доходами и ничем не заниматься. Хочет быть вне зависимости. Вот, что я слышал. Не знаю, хорошо ли это. Кажется, до сих пор, покуда Россия существует, никто никогда из художников не были так поощрены и окуражены, как ты и твой брат Карл. После этого натурально художники будут обвиняемы, и нам, бедным, ничего не остается говорить, должны молчать после сего примера. От Карла все возможно...» Архив Государственного Русского музея в Ленинграде.

[1] «Архив Брюлловых», стр. 151.

[2] 30 сентября 1826 г. он писал А. Брюллову: «Итак, повторяю тебе, старайся замечать все, что нужно для усовершенствования дарований твоих, не теряя драгоценного... времени,—смотри, слушай, читай, постарайся приобресть то, в чем существенный видится недостаток в наших художниках, т. е. недостаток основных сведений. Пройди нужные курсы зодчества в обширном смысле его. Не довольствуйся соблазном одного рисунка, научись математическому исполнению и положительных законов производства». «Архив Брюлловых», стр. 90.



Автопортрет. *Сепия.*

Недовольство К. Брюлловым, не написавшим для Общества картины, имело место, но к полному разрыву с талантливым питомцем оно не вело.

Стремление К. Брюллова стать независимым от покровителей диктовалось не личными отношениями, но надеждой на большую свободу творчества.

Безусловно, он имел полную возможность остаться и работать в Италии,—такое решение было бы принято там с радостью. Единственным мотивом отъезда К. Брюллова в Россию было желание вернуться на родину.

В выражении своих личных чувств он был очень сдержан, но они иногда прорывались, чаще всего в шутливой форме. Так, он писал однажды отцу: «Если они думают, что в разлуке и без писем довольно весело,— немудрено, находясь между друзьями, родственниками и всеми любезными сердцу, о Марии и Юлии скажу — между детьми. Но нам вдалеке от родины, от друзей, от всего, что делало нас счастливыми в продолжение 23 лет,—каково нам, вы, может быть, после сего письма и будете уметь вообразить себе.

Ни сосенки кудрявые, ни ивки близ него.

(Ноты пускай Мария напишет.) Хотя здесь вместо сосен растут лавры и вместо хмеля виноград — все мило, прелестно!—но без слов, молчат и даже кажется все вокруг умирающим для того, кто думает о родине. Бесчувственные родственники! Братья! Сестры! Скверные варвары!..» [1]

Мы видели из письма Горностаева, написанного десять лет спустя, что, несмотря на почти прекратившуюся переписку, К. Брюллов был рад получить вести из дома.

В правящих сферах Петербурга были очень недовольны К. Брюлловым, но слава, приобретенная художником за границей, заставила примириться со строптивым его характером. В награду за картину «Последний день Помпеи» К. Брюллов получил от императора бриллиантовый перстень, а от Академии художеств звание почетного вольного общника.

Возвращение художника в Россию было триумфальным шествием: его горячо встречали в Одессе, приветствовали в Москве, где 28 января 1836 г. Художественным обществом в честь К. Брюллова был дан обед. В это время московские любители искусства начинают объединяться вокруг — «Московского художественного класса». Описание происходившего в Москве торжества сохранилось в специально изданной брошюре. В ней воздавалась хвала художнику, завоевавшему европейскую славу и тем возвысившему Россию в глазах Западной Европы: «Что теперь совершилось в картине, то совершится и в науке и в слове. Художнику надо

[1] «Архив Брюлловых», стр. 51. Письмо от 14 мая 1824 г.

было начать это завоевание славы европейской и предшествовать в общем триумфе нравственных сил нашего отечества». Была пропета известная кантата, в которой были заключительные стихи:

Тебе привет Москвы радушной!
Ты в ней родное сотвори,
И, сердца голосу послушной,
Взгляни на Кремль и кисть бери!
Тебе Москвы бокал заздравный!
Тебя отчизна видит вновь;
Там славу взял художник славный,
Здесь примет славу и любовь...



Раненый грек. *Сепия.*

Повидимому, К. Брюллов был рад попасть в семью русских художников. Он встретил здесь своего товарища по Академии И. Т. Дурнова, познакомился с В. А. Тропининым, написавшим его портрет, со скульптором И. П. Витали, с которого Брюллов позже написал портрет, в то время как Витали вылепил его бюст.

К. Брюллов довольно много работал в Москве, писал портреты масляными красками, рисовал их карандашом, был рад, что дорвался, наконец, до работы. Набросал эскиз задуманной еще в Италии картины «Нашествие Гензериха на Рим». Однако права Н. Брюллова-Шаскольская, когда в своей статье «Пушкин и К. Брюллов»[1] говорит о том, что втайне тревога не покидала художника, и обращает внимание на те опасения, которыми он делился с А. С. Пушкиным. «Я успел уже посетить Брюллова, — пишет Пушкин жене. — Я нашел его в мастерской какого-то художника, у которого он живет. Он очень мне понравился. Он хандрит, боится русского холода и прочего, жаждет Италии, а Москвой очень недоволен» (письмо от 4 мая 1836 г.). В письме от 16 мая Пушкин пишет снова: «Брюллов сейчас от меня едет в Петербург, скрепя сердце, боится климата и неволи. Я стараюсь его утешить и ободрить, а между тем у меня у самого душа в пятки уходит, как вспоминаю, что я журналист».

О приезде К. Брюллова в Петербург и о первых годах его жизни и работы в столице мы находим ряд наиболее достоверных сведений в дневнике[2] его ученика А. Н. Мокрицкого, который частью был им использован в опубликованных им при жизни воспоминаниях о К. Брюллове. Интересна характеристика К. Брюллова в повести Т. Г. Шевченко «Художник». К сожалению, беллетристическая форма рассказа заставляет относиться к нему с известной осторожностью. Мокрицкий, бывший раньше учеником А. Г. Венецианова, поступив в Академию художеств, завязал знакомство с наиболее выдающимися представителями литературы и искусства. Он бывал у Плетневых, где встречался с Пушкиным. Пребывание в Нежинской

[1] Журнал «Искусство», 1937 г., № 2.

[2] Этот дневник, который хранится в архиве Третьяковской галлереи, был использован Мокрицким для своих «Воспоминаний о К. Брюллове», напечатанных в «Отечественных записках», 1855 г., № 42; но в некоторых отношениях дневник шире «Воспоминаний», и, наоборот, некоторые эпизоды, включенные в «Воспоминания», отсутствуют в дневнике.

гимназии содействовало знакомству Мокрицкого с Н. В. Гоголем и Н. В. Кукольником. В 1835 г. Мокрицкий собирался работать над групповым портретом Н. Кукольника, Редкина, Гоголя и К. М. Базили (издавшего описание своего путешествия в Константинополь, иллюстрированное К. Брюлловым)[1], задумав написать их за чтением. Вскоре он познакомился в Академии с И. М. Сошенко, ставшим известным благодаря помощи, оказанной им молодому Шевченко; был очень дружен с художниками Л. С. Плаховым и В. Н. Штернбергом. Пользуясь своими старыми связями с Венециановым, он часто бывал в его гостеприимном доме.

Знакомство с Н. Кукольником было довольно близким: он писал его портрет, собирался написать портреты его братьев. Мокрицкий показывает свои работы В. А. Жуковскому и выслушивает его советы, знакомится с А. В. Кольцовым. Был он знаком и с М. И. Глинкой и весною 1836 г. писал его портрет. 27 мая того же года Мокрицкий записал в своем дневнике: «Сегодня я имел удовольствие видеть нашего великого Брюллова; жаль, что мельком; впрочем, хорошего понемногу (слово неразборчиво) на первый раз. Выходя из ворот Академии, я повстречал двух мужчин, закутанных в плащи, физиономия одного меня чрезвычайно заинтересовала, я воротился, спросил у подворотника, кто эти господа, и он в один такт с моим сердцем отвечал: это А. Брюллов с братом, приехавшим из Италии».

Слыша о шумной славе К. Брюллова и зная его картину, Мокрицкий увлекается знаменитым художником, и эти романтические отношения ученика к учителю, гениальному мастеру, человеку высшего порядка в его представлении, накладывают яркий отпечаток на весь дневник Мокрицкого. Известен его рассказ о чествовании К. Брюллова в Академии, о его первом знакомстве со своим будущим учителем. К. Брюллов тепло отвечал на восторженное поклонение Мокрицкого, но в то же время, пользуясь его неограниченной преданностью, часто злоупотреблял своим авторитетом.

Мы видели, что основной круг знакомств Мокрицкого близок к тому, в котором по преимуществу вращался К. Брюллов в Петербурге. 10 июля произошло знакомство К. Брюллова и Бруни с Н. Кукольником на вечере у последнего, на котором присутствовали Глинка, артисты О. А. Петров и А. Я. Воробьева. Это знакомство положило начало близким отношениям К. Брюллова с кружком Н. Кукольника, о котором в свое время довольно много писали. Попытка характеризовать роль и значение этого кружка будет сделана нами в своем месте.

[1] К. М. Базили, дипломат на русской службе и писатель, был сыном известного греческого патриота, участвовавшего в войне за освобождение Греции.





ГЛАВА ПЯТАЯ

Необходимо представить себе ту художественную атмосферу, которую встретил К. Брюллов в России после четырнадцати лет отсутствия.

Он уезжал, будучи всецело во власти неоклассического направления, а возвращался, осложнив свое творчество многими романтическими чертами, которые проявлялись как в его представлениях о задаче художника, так и в задуманных им сюжетах и в самой манере исполнения.

Романтизм в 20-х годах в России пережил значительную эволюцию. Это направление в области искусства в начале XIX века было разнообразным в своей сущности и различалось не только в зависимости от принадлежности той или другой стране, но и внутри отдельной страны имело различные течения. Однако общим всем этим течениям оставалось недовольство действительностью и бегство от нее в область субъективных переживаний или в область далекого исторического прошлого. Погружаясь в жизнь природы или преображая будничную жизнь фантазией художника, искали спасения человеческой личности от скуки и застоя.

Тревога, неудовлетворенность, поэтизация сильных чувств характерны для романтизма. Причины, побуждавшие к бегству от действительности, могли быть прямо противоположны друг другу. Романтизм, зародившийся в связи с ломкой феодальной культуры после Великой французской буржуазной революции, объединял как недовольных сторонников отживающей

феодальной идеологии, так и те слои буржуазного общества, которые хотели более быстрого становления новых порядков и отношений.

Для романтиков характерно стремление к расширению географических границ, любовь к экзотическим сюжетам, тяга на Восток. Расширяются и границы знаний прошлого, помимо классического мира, постепенно входят в область изучения древний Восток и Индия.

Развитие капитализма в Европе, зарождение демократического движения, ярко выразившегося во французской революции 1830 года, способствовали тому, что романтизм во Франции носил в себе много элементов реализма, и, несмотря на жестокие споры, в творчестве многих художников кисти и пера настойчиво переплетались черты обоих направлений. Мы имеем в виду творчество Жерико, Делакруа, Гюго, Бальзака, даже Жорж Занд. Феодальный характер носил романтизм старшего поколения — Шатобриана, Альфреда де Виньи.

В Англии, где феодальные устои были расшатаны раньше, чем на континенте, но где не произошло революционного переворота, мы видим романтическое движение особенно сильным и сложным в творчестве Байрона и Шелли. Под аристократической внешностью в Байроне жила тоска по революционным бурям. Шелли мечтал о великом освобождении человечества от накопленных веками предрассудков.

Английский романтизм в области изобразительных искусств был представлен по преимуществу в богатом развитии пейзажной живописи: в творчестве Тернера и Констебля, который был отцом нового реалистического пейзажа.

Немецкий романтизм был тесно связан с развитием немецкой идеалистической философии, пытавшейся его теоретически осмыслить. И в немецком романтизме можно различить консервативные и прогрессивные течения.

Главным источником, питавшим романтическую эстетику, была философия Шеллинга. Она обосновала самые основные положения романтизма о роли художника в жизни общества, характере творческого процесса.

В 20-х и в первой половине 30-х годов идеалистическая философия Шеллинга имела влияние на формирование мировоззрения молодой русской интеллигенции.

Органом, проводившим идеи немецкого романтизма, был «Московский вестник». На той же основе создалась вышедшая в 1825 г. книга А. К. Галича «Опыт науки изящного». Согласно философии Шеллинга, Галич дает следующее определение художественному произведению: «Прекрасное творение искусства происходит там, где свободный гений человека, как нравственно совершенная сила, запечатлевает божественную, по себе значительную и вечную идею в самостоятельном, чувственно-совершенном, органическом образе или призраке» (§ 74). Философия Шеллинга была воспринята молодым В. Г. Белинским и отразилась в его критических статьях, в особенности в понимании им творческого процесса как акта свободного вдохновения, не зависящего от сознательной воли поэта или художника. «Способность творчества есть великий дар природы, — говорит Белинский, — акт творчества в душе творящей есть великое таинство; минута творчества есть минута великого священнодействия; творчество бесцельно с целью, бессознательно с сознанием, свободно с зависимостью: вот основные его законы» [1]. В статье, посвященной стихотворениям Е. А. Баратынского, Белинский набрасывает образ поэта, живущего в эпоху до Петра Великого, когда все, выходящее за рамки освященной традициями жизни, казалось греховным. «Юноша болен странным недугом; ему снятся наяву дивные сны, слышатся чудные звуки, ему хочется, и сам он не знает чего; он забывает свое

[1] Г. Г. Белинский, О русской повести и повестях Гоголя. Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. II, СПБ, 1900 г., стр. 214.

дело и, как одержанный бесом, то плачет, то хохочет, сам не зная от чего... он сам уверен, что он одержим злым духом, постигнут черным недугом, что его мысли грешны, желания и помыслы не чисты... Не правда ли, что это прекрасный предмет для драмы, не правда ли, что такая драма, плод гения, в тысячу бы раз лучше и яснее всех курсов и теорий эстетики объяснила дивную и великую тайну, которая здесь, на земле, называется поэтом, художником?..» [1]

В 1826 г. вышел в Москве перевод изданной Тиком книги «Об искусстве и художниках, размышления отшельника, любителя изящного». Н. А. Полевой в «Московском телеграфе» ориентировался на представителей английского и главным образом французского романтизма. В области художественной критики он также опирался на французские источники, в области философии был последователем эклектического французского философа Кузена.

В разгоревшейся литературной борьбе с классиками романтики победили. Лишь М. Т. Каченовский на страницах «Вестника Европы» боролся с ними, как с основным идеалистическим их направлением, так и с их пристрастием к народной словесности, которая должна возродить свежими силами национальную поэзию.

Когда орган Каченовского был подкреплен сотрудничеством Н. И. Надеждина, последний принял основные положения романтизма. Не будучи по существу шеллингианцем, он увлекался Платоном. «Соревновать с великим зодчим — задача всякого поэта, — говорил он. — Для смертного создание искусства то же, что для божества природа» [2]. Однако в своей диссертации, специально посвященной вопросу о романтизме (которую он защитил в 1830 г. при кафедре Московского университета), Надеждин говорил о том, что романтическое направление уже себя изжило и что в искусстве будущего в едином, более совершенном синтезе сольются элементы классицизма и романтизма. Синтез, рисующийся Надеждину, покоится на жизненном многообразии. Поэтому он преклоняется перед Гомером и восхищается Шекспиром.

Только Белинский вложил в часто повторяемое изречение — «где жизнь, там и поэзия» — содержание подлинно реалистического творчества. «Отличительный характер повестей г. Гоголя, — говорит он, — составляют — простота вымысла, народность, совершенная истина жизни, оригинальность и комическое одушевление, всегда побеждаемое глубоким чувством грусти и уныния. Причина всех этих качеств заключается в одном источнике: г. Гоголь — поэт, поэт жизни действительной» [3].

Мы видим, таким образом, что к 30-м годам в России появляются уже голоса, указывающие на то, что пора романтизма миновала.

Не забудем, что вся основная деятельность Пушкина проходит во время отсутствия К. Брюллова в России.

В начале 30-х годов рассуждения о теории романтизма сменились обсуждением проблем, связанных с национально-художественным направлением русского искусства. По отношению к этому вопросу уже довольно отчетливо наметились различные течения.

Стоя на почве шеллингианского мировоззрения, славянофилы применили его по преимуществу к учению о народе и народности. В их глазах каждый народ осуществлял особую миссию, ниспосланную ему роком. Интерес к русской и славянской старине, отрицание западной культуры общи всем представителям славянофильства.

[1] В. Г. Белинский, О русской повести и повестях Гоголя. Полн. собр. соч. под ред. С. А. Венгерова, т. II, СПБ, 1900 г., стр. 242.
[2] Н. К. Козмин, Н. И. Надеждин. Жизнь и научно-литературная деятельность. 1804—1836 гг. СПБ, 1912 г., стр. 79.
[3] В. Г. Белинский, О русской повести и повестях Гоголя. Полн. собр. соч. под. ред. С. А. Венгерова, т. II, СПБ, 1900, стр. 218.

В 30-х годах взгляды славянофилов только начинали слагаться. С. П. Шевырев и М. П. Погодин, издававший журнал «Москвитянин», довольно близко стояли к славянофилам, но отличались гораздо большим консерватизмом, частично примыкая к так называемой теории официальной народности, нашедшей свое выражение в знаменитой формуле: «самодержавие, православие и народность». Николаевское самодержавие, смертельно испуганное заговором декабристов, стремится теоретически обосновать свое существование. Таким теоретиком был министр народного просвещения (с 1833 г.) гр. С. С. Уваров [1]. В Петербурге органами патриотов уваровского типа были газета «Северная пчела», издававшаяся Ф. В. Булгариным, «Маяк» С. А. Бурачка, «Библиотека для чтения» О. И. Сенковского. Пушкин, в последний период творчества в противоположность перечисленным выше течениям, показывал путь подлинно народному искусству, который не заключался ни в обскурантизме и политической отсталости, ни в отказе от достижений западноевропейской культуры, ни в мистической вере в особую миссию русского народа. В заметке «О народности в литературе» Пушкин высказывал следующие положения:

«С некоторых пор вошло у нас в обыкновение говорить о народности, требовать народности, жаловаться на отсутствие народности в произведениях литературы, — но никто не думал определить, что разумеет он под словом народность.

Один из наших критиков, кажется, полагает, что народность состоит в выборе предметов из отечественной истории, другие видят народность в словах, т. е. радуются тем, что, изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения.

Но мудрено отъять у Шекспира в его Отелло, Гамлете, Мера за меру и пр. — достоинства большой народности; Vega (Вега) и Кальдерон поминутно переносят во все части света, заемлют предметы своих трагедий из итальянских повестей, из французских etc. Ариосто воспевает Карломана, французских рыцарей и китайскую [красавицу]. — Трагедии Расина взяты им из древней [истории].

Мудрено однако же у всех сих писателей оспаривать достоинства великой народности. Напротив того, что есть народного в Р[оссиаде] и в Ксении [Озерова], рассуждающей шестистопными ямбическими [стихами] о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия, как справедливо заметил [Державин].

Народность в писателе есть достоинство, которое вполне может быть оценено одними соотечественниками — для других оно или не существует, или даже может показаться пороком — ученый немец негодует на учтивость героев Расина, француз смеется, видя в Кальдероне Кориолана, вызывающего на дуэль своего противника. Все это носит однако ж печать народности.

Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию — которая более или менее отражается в зеркале поэзии. — Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев и поверий, и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу» [2].

«Художественная газета» Кукольника — единственный журнал того времени, посвященный изобразительным искусствам. В передовице, помещенной в первом номере 1837 г., вопрос о национальном искусстве поставлен хотя и недостаточно развернуто, но все же в освещении

[1] «Мы, т. е. люди XIX века, в затруднительном положении; мы живем среди бурь и волнений политических. Народы изменяют свой быт, обновляются, волнуются, идут вперед. Никто здесь не может предписывать своих законов. Но Россия еще юна, девственна и не должна вкусить, по крайней мере теперь еще, сих кровавых тревог. Надобно продлить ее юность и тем временем воспитать ее. Вот моя политическая система... Мое дело не только блюсти за просвещением, но и блюсти за духом поколения. Если мне удастся отодвинуть Россию на 50 лет от того, что готовят ей теории, то я исполню мой долг и умру спокойно. Вот моя теория» (цит. П. Коган, Очерки по истории новейшей русской литературы, т. I, Москва, 1908 г., стр. 8.

[2] Журнал «Искусство», 1937 г., № 2.



Осада Пскова. Эскиз, *масло.*

западников [1]. Требуя от художника быть человеком образованным, автор прибавляет: «Но в то же время не должен терять своей художнической индивидуальности, не отставать от круга, в котором он действует, как исключительный художник; примером и мыслию участвовать в исключительном направлении своего искусства и стараться согласить его с общим направлением всех искусств и художеств. Какое же, спросит читатель, теперь это общее направление? По нашему мнению — высокая цель русского искусства нашего времени есть народность... Что такое народность в искусстве, как и народность в народе? Слепое ли упрямство к мелочному подражанию формам искусства наших предков, желание ли подделаться под старинную сказку, запеть под народную картину, под иконопись XV или XVI века в России — или сознание необходимости приобрести собственную индивидуальность в искусстве, свой собственный характер, который, сохраняя всю оригинальность изображения и исполнения, стремился бы к общей гармонии с европейским искусством» [2].

Мы видели, что К. Брюллов был встречен в Москве как художник, заставивший Европу уважать русскую культуру, как художник, в котором видели будущий расцвет русской национальной живописи. Встреча была очень официальная, мысли были выражены ультрапатриотическим языком, но, как бы ни был различен смысл, вкладывавшийся в эти слова представителями разных направлений, от К. Брюллова ждали небывалого до сих пор подъема русского изобразительного искусства.

Картина «Последний день Помпеи», опередившая ее автора в России, произвела в Петербурге едва ли не большее впечатление, чем при своем появлении в Италии. Н. А. Рамазанов был прав, говоря, что эта картина впервые заставила русское общество понять, что и живопись, подобно литературе, может трогать и волновать зрителя. Пушкин набросал очерк одной из групп, изображенных в картине, и начал стихотворение, ей посвященное:

> Везувий зев открыл — дым хлынул клубом — пламя
> Широко развилось, как боевое знамя.
> Земля волнуется — с шатнувшихся колонн
> Кумиры падают. Народ, гонимый страхом,
> Под каменным дождем, под воспаленным прахом,
> Толпами стар и млад бежит из града вон.

Гоголь опубликовал цитированный нами выше разбор картины, Герцен в 1842 г. заносит в свой дневник следующее замечание: «Высочайшее произведение русской живописи, разумеется, «Последний день Помпеи» [3].

Романтическое представление о художнике-творце, разобранное нами выше, глубоко проникло в сознание широких кругов русского интеллигентного общества. К. Брюллов, обладавший довольно счастливой наружностью, красноречивый, образованный, многим казался живым воплощением романтического идеала [4]. Одна весьма трезво настроенная дама получила совершенно

[1] Возможно, что данная статья написана не без влияния К. Брюллова, сблизившегося в этот период с Н. В. Кукольником.

[2] «Художественная газета», 1837 г., № 1, стр. 8.

[3] И дальше: «Странно, предмет ее переходит черту трагического, самая борьба невозможна. Дикая, необузданная Naturgewalt, с одной стороны, и безвыходно трагическая гибель всем предстоящим. Мало, воображение дополняет и видит ту же гибель за рамами картины. Что против этой силы сделает черноволосый Плиний? Что христианин? — Почему русского художника вдохновил именно этот предмет?»

В 1857 г. Герцен снова возвращается к этой мысли, характеризуя мрачный общественный характер Петербурга. «Художник, развившийся в Петербурге, избрал для кисти своей странный образ дикой, неразумной силы, губящей людей в «Помпее» — это вдохновение Петербурга...» («Колокол», 1859 г., № 2).

[4] «Взгляните на его чело; не узнаете ли в нем форм величавого чела Юпитера Олимпийского! Его глаза с сильно развитыми зрачками, с дугообразными над ними веками, склоненными к наружному углу,

иное впечатление от наружности художника: «Маленький, полненький, с добродушным смеющимся лицом, Брюллов походил более на беззаботного помещика, нежели на великого художника, но когда говорил,—прибавляет все же она, — про искусство, сейчас заметно было, что в нем горит священный огонь» [1].

К. Брюллов сам серьезно воспринял романтическое представление о творческом процессе. Мокрицкий рассказывает, как однажды за обедом в его комнате К. Брюллов разговорился со своими учениками. «Говорил много прекрасного, нового и поучительного, говорил о силе воображения, о восторге художника и о творческой силе гения... Писатели, которых он рекомендует изучающему искусство: Овидий, Гомер, Данте, священное писание, Гиббона, еще физиология, вот, говорит он, вещи, поучающие художника познать внутреннего человека в связи с целым миром и творцом оного» [2].

Все воспоминания о К. Брюллове отмечают, что писал он быстро, до истощения сил, когда работа у него спорилась. Еще в Италии, работая над подмалевком «Последнего дня Помпеи», К. Брюллов так переутомился, что должен был на время совсем бросить кисть. Известен рассказ Мокрицкого о том, как К. Брюллов в один день написал голову и торс в своем «Распятии»: «Не прошло двух часов, как голова спасителя на четырехаршинной фигуре была почти окончена; так как он весь образ написал alla prima, то она такою и осталась до конца картины. Да и можно ли что добавить к ней... В моих глазах совершилось чудо искусства, потому что к трем часам пополудни написал он голову и торс этой колоссальной фигуры, и написал так, что едва ли существует в искусстве торс более исполненный красот, благородства форм и прелести механизма. Притом сила рельефа этого торса так велика, что он нимало не потерял ни от сделанного после фона, ни от силы других фигур, которым также сообщено много света. Когда он окончил труд свой и, отдавая мне палитру, сходил с подмосток, я заметил на лице его большую усталость: бледность покрывала его прекрасное лицо, а глаза горели горячечным блеском. Он сел в кресло против картины и, вздохнув, сказал: «Как я завидую тем великим живописцам, которые трудились постоянно, как будто бы никогда не оставляло их вдохновение, что видно из такого количества превосходных творений, украшающих галлереи Европы; я не могу так работать, для меня скучен процесс писания красками» [3].

Что К. Брюллов часто ждал вдохновенья, доказывает масса портретов, оставленных им незаконченными; это вовсе не говорит об его лености — почти все дни были посвящены им работе, причем в мастерской всегда стояло несколько крупных вещей. Ночь, если он не проводил ее в гостях, проходила в том, что, зазвав к себе кого-нибудь из учеников, он, лежа в постели, заставлял себе читать вслух, засыпая далеко после полуночи [4]. Один из учеников К. Брюллова—

подбородок и задняя часть головы в профиль, самое даже расположение кудрявых волос напоминают голову Аполлона Бельведерского. А какая красота рта! Эти превосходно нарисованные губы, которые, когда он говорил, рисовались изящными линиями! Я не знал мужского лица прекраснее его; для меня он был красавец; но красота его была мужественная, с выражением ума, проницательности, гениальности» (А. Мокрицкий, Воспоминания о Брюллове). Подобное же описание наружности К. Брюллова дают в своих «Воспоминаниях» Мария Ростовская, Н. П. Петров.

[1] Записки Е. Драшусовой-Карлгоф. Литературные салоны и кружки. Изд. Academia, стр. 231. (Перепеч. из «Русского вестника», 1881 г., сентябрь.)

[2] Дневник А. Н. Мокрицкого. Архив Третьяковской галлереи.

[3] А. Н. Мокрицкий, Воспоминание о Брюллове. «Отечественные записки», 1885 г., № 12, стр. 154, 155.

[4] В дневнике Мокрицкого очень забавно переданы его постоянные размолвки с К. Брюлловым из-за того, что Мокрицкому ужасно хотелось спать, но его не отпускали домой. «Правда, отвечал я, однакоже морить себя против сил нет надобности — художество не требует такой жертвы, и не знаю еще, действительно ли болезненное состояние способствует силе творческой; мне кажется лучше, если при творческой силе будет и хорошее здоровье...—тут он понизил голос и сказал:—а так как вы хотите быть здоровым, так идите спать. Я схватил шапку, да и марш до хаты. Спал очень дурно». Дневник А. Н. Мокрицкого. Архив Третьяковской галлереи.

Меликов—так вспоминает эти ночные бдения: «Среди более любимых учеников Брюллова существовал порядок, в силу которого они (в том числе и я) поочередно ходили к Карлу Павловичу Брюллову по вечерам на квартиру читать ему вслух. Любимым чтением Карла Павловича был огромный том французской революции и деяний Наполеона. Пока читали ему, Карл Павлович чертил что-либо карандашом на бумаге. Однажды он заставил меня читать ему до двух часов ночи, пока не заметил, что я утомился. Во время этого же чтения он неожиданно поднял веко моего глаза. На вопрос, зачем он это делает, Карл Павлович ответил: «Хочу запомнить движение зрачка во время чтения» [1].

Подобная наблюдательность, неустанная работа с натуры были тем основным качеством, которое дало возможность К. Брюллову совершенствовать свое мастерство. Он принадлежит к тем немногим художникам, у которых нельзя заметить упадка творчества, несмотря на годы, усталость и болезнь. Линия его развития идет, неизменно повышаясь. Романтический метод творчества, ограничивающий последнее порывами вдохновения, был воспринят К. Брюлловым хотя и искренно, но довольно поверхностно.

Кокетство своим талантом, своим «романтическим» характером было присуще К. Брюллову в высшей степени и, несомненно, принесло ему значительный вред, но не следует забывать, что он был окружен не славой, но поклонением, как существо, выходящее из ряда обыкновенных людей.

Только при учете всего этого можно правильно понять большинство рассказов, посвященных К. Брюллову современниками. Если отбросить романтическое покрывало с будничной действительности, положение К. Брюллова в Петербурге представится нам чрезвычайно тяжелым и трудным.

Если литературная среда, вопреки удушающему режиму Николая I, Бенкендорфа, С. С. Уварова, жила интенсивно (спорили, думали и творили), то в среде художников трепетно ждали высочайших заказов, высочайшего одобрения и порицания—художники были в полной зависимости от произвола.

Грустное настроение, навеваемое положением художников, не раз высказывал в письмах к братьям умный и наблюдательный Федор Брюлло. 26 апреля 1829 г. он пишет: «У нас царствует тишина и спокойствие,—следственно нет никакой работы; занимаюсь садоводством вместе с батюшкой и провожу время как Eremite, но после худой погоды бывает опять и хорошая». В августе того же года он пишет подробное письмо, сообщая о распространившейся в Петербурге моде на все готическое, прося, если возможно, узнать за границей секрет производства цветных готических стекол. Он заканчивает свое письмо словами: «К чорту всю масляную живопись, это не работа и, кажется, не будет работой для нас. Ты бы посмотрел, что я делаю, все, что придется, и масляными красками, клеевыми, ну, словом, что придется, и тут нет работы...» [2]

Известны факты отчисления от Академии профессоров А. И. Иванова, позднее А. Е. Егорова потому, что их последние работы не понравились императору [3].

Не один К. Брюллов опасался возвращаться в Россию, те же опасения испытывал С. Ф. Щедрин, так и умерший за границей [4]. А. А. Иванов прилагал все усилия, чтобы иметь возможность остаться в Италии и работать самостоятельно.

[1] «Заметки и воспоминания художника-живописца (Меликова)». Журнал «Русская старина», 1896 г., июнь, стр. 659.

[2] Архив Государственного Русского музея.

[3] А. И. Иванов был уволен из Академии в 1831 г., а А. Е. Егоров — в 1840 г.

[4] С. И. Гальберг писал С. Ф. Щедрину в Неаполь в 1830 г.: «Вы хотели бы узнать, понравится ли ваша картина государю, которую вы писать для него будете. Нельзя отвечать на это верно, точно. Государь,

Годы, проведенные К. Брюлловым в Петербурге, отмечены полным отсутствием крупных дарований. Кипренского уже нет в живых. Венецианов, Тропинин, Егоров состарились и не создают ничего выдающегося. А. А. Иванов работает за границей. Там же в течение продолжительного времени заканчивает свою большую картину Ф. А. Бруни. Один А. Г. Варнек продолжает работать, но он ни для кого не является авторитетом. Аристократически замкнутое творчество Ф. П. Толстого также не может итти в счет. Современников, ровесников, которые только и создают необходимую для работы атмосферу, у К. Брюллова нет. Его товарищем по профессуре является малоспособный П. В. Басин. Художественная критика находится в зачаточном состоянии, опираясь по преимуществу на переводные статьи немецких, итальянских, реже французских авторов.

Нужно было иметь ясно осознанную цель, обладать фанатическим характером, чтобы в таких условиях создать школу и стать во главе ее. Именно этого ждали от К. Брюллова, но к этому он был неспособен, не потому, что он был плохим преподавателем или небрежно исполнял свои профессорские обязанности, — мы увидим, что он относился к ним весьма добросовестно, — но он сам не знал, что в таком окружении он должен делать со своим собственным, достигшим расцвета дарованием.

Сознание необходимости для русского художника писать картины на сюжеты из русской истории было присуще К. Брюллову с ранней молодости, несмотря на основное классическое направление, в котором он воспитывался. Вскоре по приезде в Италию при перечислении задуманных им тем К. Брюллов упоминает о сюжете оригинальной картины «Олег прибивает щит к воротам Константинополя» [1]. Однако подобная тема не встретила сочувствия в Обществе поощрения художников. К. Брюллов настаивает, ссылаясь на авторитет Камуччини, на избрании национального сюжета и предлагает выбрать какую-нибудь тему из истории Петра Великого. На этот раз Общество советует своему пенсионеру воздержаться от сюжетов из русской истории, так как за границей ему трудно будет найти соответствующие материалы.

Есть сведение о том, что в Москве К. Брюллову приходила в голову мысль написать «Наполеона, выходящего из Кремля». Набросок на эту тему хранится в Государственном Русском музее. В Ульяновском краеведческом музее есть эскиз 1839 г. на тему «Минин и Пожарский».

В Константинополе К. Брюллов читает в поисках сюжета «Историю» Карамзина. «... последствиями этого чтения были сначала многочисленные рассуждения о возможности существования русской национальной живописи, а потом основная идея будущей картины, «Осада Пскова». Идея этой картины создалась в его фантазии мгновенно, вдруг, и во всей полноте; в Буюк-Дере рассказывал он мне все подробности ее и даже набрасывал эскизы картины, и если бы

конечно, иногда ошибается: ведь и он человек, да и не художник; но иногда довольно верно умеет отличить хорошее от худого.

Правда, что А. Е. Егорову прислали назад картину, которую он хотел поднести, с отзывом: «какая мерзость»! Правда, что Шебуев и Андр. Иванов получили выговор за образа, писанные ими для Преображенской церкви, и что, наконец, все при дворе в восторге от пейзажей Воробьева, в которых почти вовсе нет натуры, и от разных акварелей, внутренностей и подобных мелочей, которые все вместе не стоят папета, но, при всем том, я думаю, вам нечего бояться участи Егорова. Ваша репутация стоит здесь высоко, и вы можете смело писать и посылать сюда вашу картину». («Скульптор С. И. Гальберг в его заграничных письмах и записках». Собр. П. Ф. Эвальд. «Вестник изящных искусств», 1884 г., прил. к т. II, стр. 183—184.)

[1] «Сильнейшим моим желанием всегда было произвести картину из российской истории. Читая оную, избрал я следующий сюжет: Олег, подступив под стены Константинополя, принуждает оный к сдаче, в знак победы он повесил щит свой на градских вратах, после чего заключен был мир. Император греческий клялся евангелием, а Олег с воинством клялся Волосом, Перуном и оружием. Я соединил сии два сюжета, представляя на первом — заключение мира, на втором видны городские ворота, на кои поставлены лестницы, и двое русских прибивают щит Олегов. Осмеливаюсь просить мнения на счет сего сюжета, в ожидании чего займусь окончанием начатых мною работ». «Архив Брюлловых», стр. 34—35.

в это время принялся он писать ее, то наверно картина вышла бы из рук его, как некогда Минерва из головы Юпитера, в полном величии. Но впоследствии он подвергнул первоначальную мысль свою многочисленным изменениям, и потому-то, когда, через несколько лет, посетил я его петербургскую мастерскую, он показал мне «Осаду Пскова» не иначе, как после множества предварительных и как бы извинительных предисловий и объяснений, будто заранее боясь, что я не узнаю в его произведении той идеи, зарождения которой я был свидетелем еще в Буюк-Дере» [1].

Почти тотчас же по приезде в Петербург, получив высочайшее одобрение писать на этот сюжет картину, как программу на звание профессора, К. Брюллов едет во Псков вместе с Ф. Г. Солнцевым для изучения характера местности и исторических материалов. Однако мы видим из воспоминаний Солнцева, что К. Брюллов отнесся к этой командировке весьма легкомысленно и ничего не сделал для своей будущей картины [2]. Эта поездка состоялась перед официальным чествованием К. Брюллова в Академии, и, повидимому, еще не освоившись с возвращением своим в Петербург, художник не был склонен к серьезной работе. Солнцев рассказывает, что он посоветовал К. Брюллову прочесть историю Пскова Е. Болховитинова, так как Карамзин его не удовлетворял. «Здесь все цари, а народа нет», говорил К. Брюллов. Прочтя описание крестного хода во время штурма Баторием стен Пскова, К. Брюллов принялся писать картину. «Когда он ее почти окончил, то я, случайно зайдя к нему, на вопрос Карла Павловича, как мне она нравится, заметил: «Крестный ход превосходен, но где же осада Пскова?» Брюллов задумался, ничего не сказал и, кажется, с этих пор совершенно оставил картину, хотя впоследствии и говорил: «Я подумываю, как бы изобразить осаду» [3].

Наброска первоначальной идеи этой картины разыскать нам не удалось.

В воспоминаниях Железнова есть некоторые данные об эволюции замысла картины:

«Некоторые приятели Брюллова (например, Алексеев и гр. Мусин-Пушкин, по выражению Брюллова «Семинотный») в глаза говорили ему, что первая его композиция «Осады Пскова» была лучше второй. Брюллов с этим, конечно, не соглашался, но это очень вероятно, и мне кажется, что его большой рисунок, сохранивший нам его первую композицию не только в историческом, но и в художественном отношении, лучше его подмалеванной картины.

В этом рисунке крестный ход помещен ниже, на том месте, где он действительно совершился; перед ним, в народе, на разных планах видны три монаха, которые, по словам летописца, воодушевляли народ во время битвы; раненая лошадь Шуйского повернута мордою вперед, а лицо самого Шуйского показано в профиль.

Первую свою композицию «Осады Пскова» Брюллов пересочинил сгоряча очень проворно и новую свою мысль, которую мы видим на картине, эскизно набросал масляными красками на маленьком холсте [4].

Небольшой эскиз, хранящийся в Государственном Русском музее, дает представление о романтическом замысле картины без ясно обозначенной структуры, где черная фигура монаха на коне, в центре эскиза, и его протянутая рука с крестом как бы указывают направление основных линий вглубь, к стенам города.

[1] «Воспоминания кн. Г. Г. Гагарина о Карле Брюллове». СПБ, 1900 г., стр. 30.

[2] «Во время пребывания во Пскове что можно было рисовать украдкою от Брюллова, я рисовал, Брюллов же был большею частью нездоров. Поэтому он почти ничего не сделал для своей картины: напачкал только карандашом воздух и с тем уехал в Петербург». Ф. Г. Солнцев, Воспоминания. «Русская старина», 1876 г., март, стр. 627.

[3] Там же.

[4] «Заметка о К. П. Брюллове». (Из воспоминаний М. И. Железнова.) «Живописное обозрение» 1898 г., № 27, стр. 602.



Осада Пскова. *1836—1843, масло.*

Смелость основного замысла была сохранена К. Брюлловым и в самой картине. Безусловно новаторскими были два основных ее элемента—массовость сцены и развертывание действия по направлению от переднего плана вглубь.

При первом взгляде на картину поражает в ней полное отсутствие той пластической закругленности форм, которая так свойственна мастерству К. Брюллова. Все основные линии беспокойно протянуты слева направо и в глубь картины. Несмотря на то, что психологически действие раздроблено на эпизоды, они не выделены в замкнутые группы. Картина ясно делится на два плана. Передний план затенен, и главные его фигуры силуэтно выделяются на озаренном светом втором плане картины. Там, у псковских стен, воины с занесенными вверх секирами идут на врага, за ними духовенство во главе крестного хода; поднятые вверх знамена и хоругви ритмически повторяют движения воинов.

На переднем плане мы видим Шуйского, который, освободившись от павшего под ним коня, устремляется вперед, готовый принять участие в битве; монаха на лошади с поднятым вверх крестом; между ними раненого бородатого крестьянина с пикой, который сейчас присоединится к проходящим воинам. Левее и ближе к переднему плану мы видим вооруженного пикой мальчика, уходящего от напутствующей его в битву матери. Неподвижным остается лишь умирающий на руках жены псковитянин, но и она не смотрит на мужа, привлеченная разгорающейся битвой. Даже бьющийся в судорогах конь Шуйского как бы силится приподняться. Правый угол картины заполнен менее значительными эпизодами [1].

В живописном отношении картина не кончена, частью оставлена в подмалевке, и это чрезвычайно вредит пониманию ее основной идеи.

Стан врагов совсем опущен художником, который хотел написать не батальную картину, но изобразить воодушевление защитников Пскова, объединившее в одном порыве все слои его населения.

Что первоначально замысел картины был иным, видно из тех свидетельств, которые указывают на то, что К. Брюллов искал исторические материалы, чтобы изобразить польское войско.

К. Брюллов работал над картиной в течение многих лет, но работал урывками. Он добросовестно собирал для нее материалы. В Государственном Русском музее хранится довольно большой эскиз тушью к «Осаде Пскова», где сбоку есть надпись, напоминающая о том, что из Публичной библиотеки взяты четыре книги Ермолаева «Живописное путешествие по России». Там же хранится лист с набросками польского вооружения. Сохранилось письмо А. Н. Оленина. К. Брюллову от 12 мая 1840 г., где он сообщает о некоторых исторических живописных материалах, которые могут быть использованы в картине [2]. В 1840 г. К. Брюллов пытался вплотную

[1] К. Брюлловым был использован следующий эпизод, описанный у Карамзина:
«... 8-е сентября осталось в истории славнейшим днем для Пскова.
Невзирая на жестокий огонь городских бойниц, неприятель по телам своим достиг крепости, ворвался в проломы, взял башню Покровскую, Свиную и распустил на них знамена королевские, к живейшей радости Батория, смотревшего на битву с колокольни св. Никиты-мученика (в полуверсте от города). Поляки в отверстиях стены резались с гражданами, с детьми боярскими и стрельцами; из башен, занятых венграми и немцами, сыпались пули на россиян, слабеющих, теснимых. Тут князь Шуйский, облитый кровью, сходит с раненого коня, удерживает отступающих, показывает им образ богоматери и мощи св. Всеволода-Гавриила, несомые иереями из соборного храма; сведав, что литва уже в башнях и на стене, они шли с сею святынею в самый пыл битвы—умереть или спасти город небесным вдохновением мужества. Россияне укрепились в духе, стали непоколебимо — и вдруг Свиная башня, в решительный час ими подорванная, взлетела на воздух с королевскими знаменами... ров наполнился трупами немцев, венгров, ляхов, а к нашим приспели новые дружины воинов из дальних, безопасных частей города. Все твердо сомкнулись, двинулись вперед, воскликнув: «Не предадим богоматери и св. Всеволода», дружным ударом смяли изумленных врагов, вытеснили из проломов, низвергнули с раскатов ...» («История государства российского», т. IX, «Царствование Иоанна IV Васильевича»).

[2] «Чем мне возблагодарить любезного и досужего Карла Павловича Брюллова (истинно, можно сказать, знаменитого живописца нашего времени) за показание мне гениального его рисунка незабвенной «Осады Пскова»!

приняться за писание картины и попробовал, как в период создания «Помпеи», запереться в своей мастерской и не отрываться от работы. А. Н. Струговщиков рассказывает об этом в своих воспоминаниях. Лишь после двухнедельного затворничества К. Брюллов снова явился в кругу своих друзей.

Какими причинами объясняется неудача К. Брюллова с его большой картиной? Был ли он свободен в характере трактовки самой темы? У нас нет определенных данных для какого-либо ответа на этот вопрос. Все же стоит указать на слова А. Сомова, использовавшего в своей работе много письменных и устных источников.

«...Картина сначала сильно заинтересовала художника, но впоследствии он охладел к ней, потому ли, что при разработке ее сюжета встретил непредвиденные трудности или потому, что должен был писать ее не исключительно по своей идее, а по чужим указаниям, из которых многие не приходились ему по сердцу.

Как бы то ни было, только Брюллов, занимаясь «Осадою Пскова» с значительными перерывами, постоянно был недоволен ею, и это прибавляло новую дозу горечи к его разочарованию. К осени 1840 г. картина была уже вся подмалевана, а в следующем году почти окончена. Многие уже видели ее и, разумеется, отзывались о ней с восторгом, как вдруг художник запер двери своей мастерской и принялся переделывать картину. Один из литераторов того времени, незадолго перед тем стоявший перед «Осадой Пскова», по его выражению, «подобно старому рыцарю баллады Жуковского в невыразимой сон душою погруженным», встретил через несколько времени Брюллова и полюбопытствовал узнать от него, скоро ли будет его произведение совсем готово. «Картины нет еще и не скоро будет,—отрывисто и сердито отвечал Брюллов,—многое я записал: не выходит так, как надобно и как хочется; кое-что написал опять, но до конца еще очень далеко» [1].

Не лишено вероятности, что К. Брюллов подвергался цензуре Николая при осуществлении картины, на которую правительство могло возлагать те же надежды в смысле воздействия на общественное мнение, как и на патриотические пьесы Н. Кукольника. Характер «официальной народности», которого, возможно, от него в трактовке картины требовали, мог расхолаживать К. Брюллова.

Пробиться сквозь требования официального заказа к теме героической защиты русским народом своей страны, воссоздать один из интереснейших эпизодов русского национального прошлого в богатых и сложных характеристиках живых людей в то время действовавших, оказалось К. Брюллову не по силам.

Смело повернув главных действующих лиц от зрителя в глубь картины, не избежал ли этим самым К. Брюллов необходимости дать яркие, запоминающиеся образы их?

Массовость сцены была новой и интересной, но в ней потонули отдельные характеристики, и самая динамика действия не была лишена отвлеченности.

Почему же, однако, К. Брюллову не удалось с большим успехом осуществить картину на сюжет русской национальной истории, в то время как, например, Глинка, с которым художник был очень близок, действительно создал в «Иване Сусанине» первую русскую национальную оперу?

Спасибо, несколько раз сряду! Чем же я его возблагодарю?—Ничем другим, как тем, что может, хотя мало толико, способствовать к вернейшему изображению сего важного для нашей истории события!—Итак, кланяюсь Карлу Павловичу прилагаемыми при сем тремя прорисями, изображающими: № 1-й въезд Маринки в Москву 1606 г... Сии картины (оригинальные) находятся в городе Коневе, принадлежавшем некогда фамилии Мнишек. Екатерина Великая, проезжая через этот город в Тавриду, приказала с них списать копии, увидевши их в костеле. По доставлении их сюда, она велела их спрятать в кладовых Эрмитажа. Я приказал с них сделать копию tale qale, одним словом, faximile в уменьшенном виде». «Архив Брюлловых», стр. 185—186.

[1] А. Сомов, К. П. Брюллов и его значение в русском искусстве. СПБ, 1876 г., стр. 14.

Одним из наиболее благотворных для развития искусства принципов романтизма было обращение к источникам народного творчества. Поэзия и музыка именно там нашли неиссякаемую свежесть разнообразие форм и благородство в разработке поэтических образов. К народному русскому творчеству обращались и Пушкин и Глинка. Этот источник для художника-живописца был закрыт. Вся русская живопись могла дать К. Брюллову, может быть, несколько удачно поставленных фигур, одетых в национальный костюм, — не больше. Героические образы, созданные русским классицизмом, были отвлеченны. Документальные источники древнерусского искусства представляют большие трудности при их использовании, к тому же в условиях того времени они были художнику почти не доступны. Оставался один путь к разрешению национально-исторической темы—попытаться найти в современной жизни, в живых типах отголоски далекого прошлого и воскресить их в картине, преобразив и дополнив их творческим воображением художника. После большой работы над картиной «Последний день Помпеи» можно было ожидать от К. Брюллова такого серьезного и глубокого отношения к своей задаче. Но здесь препятствием явилась оторванность К. Брюллова от родины в течение четырнадцати лет его творческой жизни и невозможность для него, ввиду создавшихся условий, настолько отдаться этой работе, чтобы посвятить не месяцы, но годы на изучение России.

В связи с этим мы должны указать на один существенный недостаток его деятельности в Петербурге. Хотя он писал множество портретов и, таким образом, знакомился с типом русского человека, для себя он не делал никаких зарисовок, которые указывали бы на его интерес к русским типам, быту и нравам. В то время как в Италии он постоянно изображал те или другие уличные и домашние сцены, схватывая иногда остро и метко характерные типы, позы, движения, в России эти его художественные занятия совершенно замерли. Поэтому он и не был знаком с русским типом вне пределов интеллигентного дворянского круга, в котором вращался.

На основании одних книжных знаний создать подлинно историческую картину было нельзя. И напрасно в 1846 г. К. Брюллов пишет портрет кн. М. А. Оболенского в русском костюме с соответствующими аксессуарами: в нем меньше подлинной интуиции, чем в портрете А. Н. Демидова, написанном в Италии в 1833 г.

Сознавая нужность и своевременность национальных сюжетов, поддержанный в этом отношении общим настроением интеллигентного общества, которое было нами выше характеризовано, возбужденный чтением исторических книг и романов, К. Брюллов считал своим долгом написать картину на сюжет из русской истории, который бы показывал героизм русского народа, защищающего свое отечество. Однако написать историческую картину труднее, чем написать среднего качества исторический роман. Картина должна дать убедительные, ясные пластические образы, которые победили бы и вытеснили из сознания зрителя его смутное собственное представление об исторических лицах. Исторический живописец должен обладать огромной интуицией, обширными историческими и археологическими знаниями и, самое главное, уметь воссоздать живых героев подлинно народного прошлого.

Сознание необходимости для русского художника писать картины на темы национальной истории не было, однако, заглушено в К. Брюллове неудачей его большой картины. Мы уже указывали, что, работая в Италии, он хотел писать картину на тему из истории Петра первого.

Великий преобразователь, сблизивший Россию с Европой, видимо, много говорил воображению художника, западника по всему складу своей натуры и образованию. Когда Ф. А. Моллер просил К. Брюллова помочь ему в выборе темы для отчетной картины, последний отвечал ему: «Соберите силы и преследуйте неутомимо всякую счастливую мысль, за которыми вам не гоняться, сообразите наперед главные требования для картины, т. е. драму, освеще-



Нашествие Гензериха на Рим. Эскиз. *1836, масло.*

ние, наготу и приноровленность к требованиям XIX века, т. е. новизну. Я бы вам, может быть, и посоветовал какой-нибудь сюжет, но, зная, что истинный талант произведет с гораздо большею любовью собственную мысль, лелея ее, как мать нежная первый плод любви своей; почему еще прошу вас, прошу caldamente: вооружитесь твердостью и вырвите из событий веков нужное для пищи человека с чувством. Трудно, а возможно. Разве Петр, преобразователь России, мало вмещает достойного пера и кисти лучших гениев всех прошедших и будущих времен?» [1]

Эта горячая апология Петра, именно как преобразователя, показывает ярко, что К. Брюллов и министр народного просвещения С. С. Уваров, стремившийся «отодвинуть Россию на 50 лет от современности», находились в двух противоположных лагерях.

Есть сведение о том, что в Болонье, тотчас же по возвращении из Парижа, К. Брюллов набросал на картоне композицию задуманной им картины «Нашествие Гензериха на Рим». Эта тема в обстановке русской жизни оказалась настолько холодной и ничего не говорящей чувству художника, что, кроме спешно написанного в Москве эскиза, он не оставил ни одного наброска этой композиции. Эскиз был неудачен, и одобрение его Пушкиным относилось, очевидно, к красноречиво изложенному художником плану картины, а не к живописному ее осуществлению. О каких-либо других замыслах больших исторических картин сведений у нас нет[2].

Это отсутствие творческих импульсов особенно показательно для характеристики окружавшей К. Брюллова художественной среды. Художественное общение было ему необходимо. Все биографы отмечают его живой интерес к работам своих товарищей, его всегдашнюю готовность бескорыстно им помочь. Пожелания «Художественной газеты», выше нами цитированные, — «сознание необходимости приобрести собственную индивидуальность в искусстве, свой собственный характер, который, сохраняя всю оригинальность изображения и исполнения, стремился бы к общей гармонии с европейским искусством», оказались трудно осуществимыми.

[1] «Архив Брюлловых», стр. 118—119. Письмо Ф. А. Моллеру от 26 июля 1841 г.

[2] Сохранились лишь фрагментные наброски композиции «Битва христиан с сарацинами», навеянной чтением исторических сочинений, посвященных крестовым походам.





ГЛАВА ШЕСТАЯ

К. Брюллов не мог отказаться от работы над религиозными композициями, так как это считалось одною из главных обязанностей исторического живописца. Основными из них были упомянутое нами «Распятие» для лютеранской церкви Петра и Павла, построенной его братом Александром, «Вознесение божьей матери на небо» для Казанского собора, «Христос во гробе» для домашней церкви гр. Адлерберга и др. Он старается вдохновиться этими сюжетами, но создает лишь холодные, эклектические композиции, вызывающие, тем не менее, восторг окружающего художника дворянского общества, потому что высоко было самое техническое мастерство исполнения (в этом отношении тело распятого в самом деле написано прекрасно, а голова богоматери не лишена благородства).

Характерно, что и для этих композиций он пользуется по преимуществу замыслами, возникшими еще в Италии.

Вследствие одиночества и отсутствия живой критики К. Брюлловым все сильнее овладевает пессимизм. Однако по натуре своей он был чрезвычайно далек от всякой печали. Радость жизни была основным стимулом его творчества, и он любил писать, писать все, что видел, — качество подлинного живописца, роднящее его с Рубенсом, Ван-Дейком, Веласкесом.

Естественно, что К. Брюллов переносит центр тяжести своего творчества в работу над портретом.

К. Брюллов возвращается в Россию не только как прославленный автор картины «Последний день Помпеи», но и как знаменитый портретист. Иметь портрет, написанный К. Брюлловым, стало всеобщим желанием. Бесчисленные заказы на портреты удерживают К. Брюллова в мастерской. Характерно, что в течение двенадцати с лишним лет, проведенных в Петербурге, он не совершил ни одного путешествия в глубь России, в деревню, хотя есть свидетельства, что он не раз к этому порывался. В «Дневнике» Мокрицкого мы читаем о том, что под впечатлением рассказов своих учеников он мечтает о создании на Украине собственной школы.

В своей мастерской, окруженный учениками, К. Брюллов пишет портреты лиц довольно широкого круга общества, часто отвлекаемый от работы многочисленными посетителями.

Большие парадные портреты он пишет в обстановке, соответствующей задуманной им теме, так что по сложности замысла и исполнения они являются картинами. В этой области в русском искусстве до К. Брюллова было создано много выдающихся произведений великими мастерами XVIII века Д. Г. Левицким и В. Л. Боровиковским и в XIX веке О. А. Кипренским.

Однако К. Брюллов и в этот портретный жанр вносит нечто новое. Для того чтобы выяснить характерные черты К. Брюллова как автора парадных портретов, следует рассмотреть наиболее выдающиеся из них.

Первым парадным портретом К. Брюллова, заслужившим ему известность, был написанный в Италии в 1828 г. портрет композитора М. Ю. Виельгорского. Он изображен в халате, играющим на виолончели, на фоне занавеса. Портрет написан со всею добросовестностью молодого мастера, вдумчиво и тщательно. Поза—естественна и спокойна, прекрасно передано лицо, выразительны руки играющего.

Сам К. Брюллов писал об этом портрете: «Я уже написал портрет гр. Вельегорского, сего редкого гения в музыке, масляными красками; коленный, в рост, с виолончелем; вышел не дурен» [1].

Получив заказ на портрет (1828—1829 гг.) великой княгини Елены Павловны, К. Брюллов вынужден был отложить на время работу над «Помпеей». Он долго и тщательно обдумывал композицию этого портрета. В альбомах Третьяковской галлереи находятся многочисленные его наброски в самых разнообразных вариантах. Перед К. Брюлловым стояла задача изобразить молодую женщину с девочкой, обязательно репрезентативно. И он ищет плавных, широких линий, то изображая молодую женщину сидящей на фоне драпировок, то стоящей или идущей на фоне перспективы парка. Современный костюм с пышными буфами рукавов и фантастическая прическа мешали разрешению задачи, разбивая плавность линий и значительность образа. В конечном варианте, который мы видим в Русском музее, художнику не вполне удалось справиться со своей темой. Великая княгиня изображена спускающейся с лестницы на фоне красного бархатного занавеса, за которым открывается перспектива парка. Она держит за руку маленькую девочку с некрасивым личиком. Крупная фигура блондинки в белом узком платье, с обнаженными руками и плечами выделяется скульптурно четко на вишневом фоне. Художник не скрыл особенностей своей модели, ее несколько тяжелую фигуру, ее массивные руки. Эта скульптурная монументальность противоречит трактовке здорового, молодого лица и сложной прическе. Прекрасно написана пронизанная солнцем крупная листва деревьев.

Поясной портрет Елены Павловны того же времени, хранящийся в Третьяковской галлерее,— один из лучших по качеству живописи портретов К. Брюллова. Оливковый бархатный корсаж оттеняет ослепительно белую кожу и свежее лицо с неправильными, своеобразными чертами и мягко

[1] «Архив Брюлловых», стр. 100.



Всадница. *1832, масло.*

сливается с неопределенного цвета фоном. Прическа бантом в этом портрете кажется вполне уместной, создавая впечатление пышности, подчеркнутое также жемчужным колье и жемчужным аграфом на груди[1].

Рядом с этим портретом, выполненным мягко и сочно, портрет в рост кажется скованным и по живописи слишком сухим.

Знаменитая «Всадница» 1832 г. Третьяковской галлереи является значительным шагом вперед в достижении новых, поставленных художником задач.

Перед сквозным портиком виллы, осадив вздыбившегося коня, остановилась всадница. Ее встречает стоящая на террасе девочка лет шести, которая так загляделась на коня, что вцепилась ручонками в решетку и полуоткрыла рот. Тонкая остроносая собака смотрит на девочку, другая, мохнатая, остановилась за конем и лает. Блестящие русые кудри всадницы обрамляют овальное юное лицо с голубыми глазами, сквозь белую кожу на щеках и подбородке проступает легкий румянец. На голове небольшая черная шляпа с развевающейся зеленой вуалью. На молодой девушке бледноголубая упругого шелка блуза и такая же белая шелковая юбка. Рука в кремовой перчатке туго натягивает поводья. На черноволосой девочке бледнорозовое шелковое платье. Справа, вдали, видна перспектива парка. Пролет террасы полуприкрыт огненного цвета занавесью, в полутени. Земля на переднем плане написана в яркокоричневых тонах. На всем лежит рассеянный свет облачного летнего дня.

Мы видим, что самое задание художника выходит за рамки портрета. К. Брюллов как на театральной сцене стремится связать в едином действии все изображенные им живые существа. Вздыбившийся конь, собаки в движении, развевающаяся вуаль должны создать иллюзию действительной жизни. Но молодой художник еще не свободен в изображении движения. Безмятежное выражение на юном здоровом лице всадницы соответствует ее спокойной позе, но отсутствие всякого напряжения не отвечает движению коня, который сам не кажется живым, но напоминает раскрашенную скульптуру. Все краски локальны, но подбор их сделан с большим вкусом и качество материала передано превосходно. Замечательна подлинно живая фигура девочки и ее оживленное личико.

К тому же году относится другой замечательный портрет К. Брюллова — портрет гр. Ю. П. Самойловой с арапчонком. Этот портрет был создан в период наибольшего увлечения художника этой блестящей женщиной, увлечения, которое сохранилось до самого конца его жизни, несмотря на многочисленные романы[2].

Портрет Ю. П. Самойловой написан свободнее, в нем больше движения и той живости выражения, которой добивался К. Брюллов. Чернокудрая красавица в расцвете лет изображена в счастливую минуту. Она входит в комнату, возвратившись с бала, сбрасывая шаль на руки арапчонка, который пожирает ее глазами. Одна рука ее лежит на плече идущей с ней рядом девочки-подростка, которая смотрит на нее, обнимая ее стан. Пышное открытое платье, отделанное кружевами, развевается от легкого движения. Томные глаза как бы приветствуют кого-то, губы полуоткрыты. Диадема на голове, тяжелое ожерелье, широкий пояс, украшенный металличе-

[1] Еще лучше по композиции вариант портрета, бывший в собрании кн. Н. Н. Оболенского.

[2] Гр. Юлия Павловна Самойлова (1805—1875), дочь гр. Павла Петровича Палена. Расставшись с первым мужем, она вышла замуж за итальянского певца Пери (умер в 1846 г.). В 1863 г. она вновь вышла замуж за французского дипломата де Марне (64 л.), но скоро они разошлись, и она снова приняла фамилию своего первого мужа. Получив по завещанию гр. Литта (муж бабушки) колоссальное состояние, гр. Самойлова вела широкий образ жизни. Жила по преимуществу за границей — в Италии и Франции. В Милане она имела свой дворец. В ее доме собирались литераторы и художники. Она была в дружбе с композиторами Россини, Беллини, Доницетти. Около Парижа у нее было имение, в котором находилось прекрасное собрание художественных произведений.



Портрет А. Н. Демидова. Эскиз, *масло.*



Портрет Джованины. Этюд к портрету гр. Ю. П. Самойловой с арапчонком. *1832, масло.*

скими с камнями застежками, усиливают впечатление сказочности. Фигура Самойловой в легком светлом платье выделяется в центре картины, оттененная черным бархатным платьем девочки. Слева, за арапчонком, открытая дверь, где за решеткой балкона видится далекий пейзаж. Настроение этой картины очень напоминает ту первую встречу с неизвестной красавицей, которую изобразил Тургенев в рассказе «Три встречи».

В Музее русского искусства в Киеве хранится поясной этюд к этому портрету, датированный 1832 г., изображающий воспитанницу Самойловой в позе, приданной ей художником на портрете. Левой рукой она придерживает конец накинутой на плечи шелковой шали. Каштановые волосы с золотыми отсветами, голубые с зеленоватым оттенком глаза и белая кожа с проступающим легким румянцем оттенены черным платьем с серовато-белой меховой опушкой. Фон—коричневато-красный.

Сличая этот этюд с картиной «Всадница», датированной тем же годом, приходится притти к выводу, что прелестная незнакомка есть та же девушка-подросток, которая, может быть, в первый раз надела длинную амазонку и красуется на коне перед незримыми зрителями [1].

Вместе с «Помпеей» на Миланской выставке 1833 г. был экспонирован незаконченный портрет Демидова на коне, в русском костюме.

Этому портрету не суждено было быть законченным, хотя по просьбе Демидова К. Брюллов пытался вновь работать над ним во время вторичного пребывания в Италии. В Русском музее хранится маленький эскиз к этому портрету.

Он носит ярко выраженный романтический характер. На фоне сибирского пейзажа, со снежными вершинами гор и с елями на переднем плане, изображен статный всадник, едущий из глубины налево к зрителю.

Эскиз написан в одном темном тоне. Только на сизом коне и на горах поблескивают коегде светлые пятна.

Гамма оживлена тусклокрасным пятном кафтана, поверх которого наброшен черный с желтым охабень. Черные брюки и плащ. Тона зелени—темнооливковые, земли—теплые, темно-

[1] «Всадница» была приобретена П. М. Третьяковым у Дюлу, у которого, согласно списку А. Сомова, находился в собрании портрет дочери гр. Самойловой, т. е. ее воспитанницы, верхом. В списке портретов К. Брюллова, написанном им самим и опубликованном Железновым, значится рядом с портретом Самойловой «Жованина на лошади» (правда, факсимиле К. Брюллова крайне неразборчиво).



Портрет гр. Ю. П. Самойловой с арапчонком. *1832—1834, масло.*



Портрет А. А. Перовского. *1836, масло.*

коричневые. Подобный эскиз заставляет думать о том, чего мог бы достичь К. Брюллов, если бы он добивался ясно осознанной цели, единого живописного метода [1].

Портрет Елены Павловны и эскиз портрета Демидова написаны в разных планах. В первом портрете, как и в картине «Всадница», превалирует скульптурное начало; портрет Демидова исключительно живописен, даже самый объем растворяется в тональном единстве эскиза.

К сожалению, у нас нет сведений о портрете детей кн. Л. П. Витгенштейна, купающихся, изображенных у ручья с нянею итальянкою [2].

Вот что писал по поводу этого портрета П. А. Степанов: «Почти в одно время с знаменитою картиною «Последний день Помпеи»... Брюллов написал... детей гр. Витгенштейна, с нянею-итальянкою. Она прибыла в Петербург гораздо после самого художника и недолго находилась на выставке; картина эта обратила на себя общее внимание, как в Италии, так и у нас, по необыкновенной естественности поз и выражений, исполненных жизни, и удивительной гармонии тонов» [3].

Другие обращали особенное внимание, на превосходно написанный пейзаж, служивший фоном этого портрета. Портрет гр. В. А. Перовского (1794—1857) был написан в 1837 г., тотчас по возвращении К. Брюллова в Петербург.

Гр. Василий Алексеевич Перовский был хорошо знаком К. Брюллову еще в Италии, где он проживал с 1822 до конца 1824 г. Интересуясь живописью, он принимал близкое участие в судьбе художников-пенсионеров и оказывал им много услуг, ходатайствуя за них в высших сферах Петербурга.

В. А. Перовский был сильно ранен в сражении под Варной, после войны был произведен в генеральский чин. Был хорошо знаком с Пушкиным, который останавливался в его доме, когда ездил в Оренбург собирать материалы для «Истории Пугачевского бунта». Впоследствии В. А. Перовский командовал отдельным оренбургским корпусом и руководил наступлением русских на Хиву в 1839 г. и Коканд.

[1] В биографии К. П. Брюллова, составленной П. А. Степановым (СПБ, 1858 г. стр. 14), есть описание портрета, несколько отличающегося от эскиза: «Живописец изобразил его в боярском костюме, скачущим на серой казацкой лошади, за ним несется стремянный, впереди бегут собаки; кругом лес, дикая, девственная природа Сибири, вдали горы».

[2] Портрет находится в Германии.

[3] П. А. Степанов, Биография К. П. Брюллова. СПБ, 1858 г. стр. 14.



Портрет кн. Е. П. Салтыковой. *1837—1839, масло.*

Так как В. А. Перовский в 1833—1842 гг. был оренбургским военным губернатором, К. Брюллов изобразил его стоящим в полной парадной форме на фоне степной дали с разбросанными там и сям кочевьями. Справа, в глубине, виден подъезжающий к Перовскому ординарец-киргиз, который держит на поводу его коня.

В данном случае К. Брюллов, вероятно, находился под влиянием героических портретов Дау, посвященных 1812 г. Вместе с тем мысль изобразить киргизские кочевья была интересной. Фигура Перовского, энергично написанная, лишенная излишней щеголеватости, говорила о значительных реалистических тенденциях художника. Но в целом портрет не вышел за рамки романтической концепции. Небо, покрытое густыми, темными тучами, нависает над туманным пейзажем.

На темных тонах выделяется лишь светлое лицо и яркокрасный верх кивера, который Перовский держит в руках. Портрет написан в мастерской, правдивость освещения мало заботила К. Брюллова. Пейзаж является только фоном, в нем нет ничего подлинно жизненного.

Этюд к этому портрету, изображающий Перовского по грудь на фоне голубого с белыми облаками неба, вполне реален и дает очень живой образ, простой и немного суровый.

Работая в своей мастерской в Петербурге, занимаясь с многочисленными учениками, К. Брюллов думал и говорил о живописи и, несомненно, старался итти вперед, добиваясь разрешения новых живописных проблем.

Портретом, который является определенным этапом в творчестве К. Брюллова, был портрет кн. Е. П. Салтыковой. Он работал над ним в 1838 г. и, что бывало с ним редко, довел его до полной законченности.

Ранее, в Италии, был им написан прекрасный акварельный портрет Салтыковой; поэтому характер модели он знал очень хорошо. Это была женщина, ни в чем не схожая с Самойловой, и К. Брюллов, изображая ее на портретах, никогда не привносил от себя тех нивелирующих черт, которые были ему так свойственны. Салтыкова сохраняет все свое своеобразие.

Содержание, вложенное К. Брюлловым в это произведение, более сложно, чем во всех разобранных выше портретах. Чтобы его расшифровать, следует вспомнить об увлечении романтиков экзотикой, о переводе Жуковским «Наля и Дамаянти», о романах Жорж Занд, где героинями были прекрасные обитательницы южных островов.

Изображенная К. Брюлловым женщина перенесена им в этот сказочно-экзотический мир. Она сидит напряженно и даже не мечтает, а чего-то ждет, погруженная в немного грустную задумчивость. Это — не любовное томление, а ожидание какого-то сказочного происшествия. Поза ее неловка, пышное платье не пластично, в ее голове с гладко зачесанными черными волосами нет ничего вызывающего, но ее синие глаза глубоки и влажны, как растущие рядом синие цветы. Свет струится сквозь буйную зелень листвы оранжереи и прозрачные лепестки желто-красных цветов. В глубине — прохладная гуща сада. В руке, унизанной кольцами, опахало из павлиньих перьев, под ногами — леопардовая шкура. Рама с причудливо переплетающимися виноградными лозами, животными и птицами служит ключом к пониманию картины.

Если мы вспомним и о том, что именно в это время К. Брюллов был близко знаком с Глинкой и слышал подготовительные наброски к «Руслану и Людмиле»—восточные арии Ратмира, портрет Салтыковой не будет таким одиноким явлением в истории русского искусства 30-х годов.



Портрет гр. Ю. П. Самойловой, удаляющейся с бала. *1838—1840, масло.*

Тема, избранная К. Брюлловым, в живописном отношении была чрезвычайно трудна, но он бравировал этой опасностью и вышел из нее победителем. Кажется, не было ни одного человека, писавшего о К. Брюллове, который, касаясь последних парадных портретов художника, не побранил бы его за пестроту и излишнюю яркость колорита. Между тем это несправедливо: К. Брюллов знал, к чему он стремился.

В колористическом отношении портрет Салтыковой замечателен по смелости и совершенству гармонизации, в нем художник развил те принципы, которые в «Помпее» сказывались еще очень робко. Глубокая светотень достигнута не рисуночными приемами, но соотношением красочных пятен. В этом портрете почти нет ни одного локального цвета. Голубовато-лиловое шелковое платье переливается—от глубоко синих в тени до бледнорозовых оттенков в свету. Эта игра цветов моделирует фигуру. Красная шаль в зависимости от освещения дает пятна малинового, чисто красного и желтовато-красного тонов. Отношение этих красных пятен к голубовато-лиловым (платья) необычно, дает пряную, но изумительную по красоте гармонию [1]. Глубокий черный тон волос кажется дальнейшим углублением синих топов платья. Несмотря на исключительную пышность аксессуаров, бледное лицо с синими глазами написано так сильно, что доминирует над ними. Качество материала передано лишь постольку, поскольку не мешает игре цвета. Наконец, счастливо найдены холодные изумрудные тона густого парка вдали, за зеленой полоской прохладной воды. В портрете нет ни одного места, написанного вяло или безразлично.

Необходимо добавить только одно: портрет нельзя рассматривать вблизи — он рассчитан на значительное расстояние, только тогда сравнительно крупные красочные пятна моделируют объемы согласно замыслу художника.

Портрет Салтыковой явился дальнейшим развитием того живописного принципа, с которым мы встретились в группе сыновей, несущих на плечах отца, в картине «Последний день Помпеи». Эффект освещения, пропущенного сквозь зелень листьев, как мы видели, давно изучался К. Брюлловым.

Портрет сестер Шишмаревых не кончен, поэтому в нем нет еще той завершенности, приведения к единству сложной красочной гаммы, как в портрете Салтыковой, но и он чрезвычайно интересен новизною живописного замысла.

Вся прелесть этого произведения — в соединении необычайно реального чувства жизни с тем подъемом праздничного настроения, которое заставляет верить в манящую красоту дали и оправдывает художника, включившего в реалистический портрет сиреневого коня из арабских сказок. Выражено это крайне просто, наивно, без всякой символики. К. Брюллову были близки и понятны только чувственно-реальные образы. Замечательно передано ощущение летнего погожего дня, подымающего настроение, манящего к прогулке. Полдень: рассеянный свет падает прямо с зенита. Небо голубое, веет легкий ветер. По ступеням спускаются сестры, похожие друг на друга, как близнецы, с кукольно одинаковыми головками. Они одеты современно и изысканно. У наиболее красивой, идущей впереди, шляпа цвета индиго и под цвет шляпы уложенные по моде косы. Ее яркосиняя юбка выделяется смелым чистым пятном. На тускломалиновом корсаже другой сестры повязан около шеи яркокрасный платочек, а на ее волосах желтым веселым пятном горит простая соломенная шляпа. Стремительный бег собаки (она изображена прыгающей в воздухе), легкая поступь молодых девушек, струящиеся по ступеням свет и тени говорят все о том же — о разнообразном ритме жизни.

[1] В живописи, как и в музыке, возможны кажущиеся диссонансы, разрешающиеся в гармонию, и диссонансы неразрешимые. К. Брюллов прекрасно владел первыми и никогда не употреблял вторых.



Портрет сестер Шишмаревых. *1839, масло.*

Внизу девушек ждет неправдоподобно красивый сиреневый конь на поводу у араба, конь из сказки, из неведомого будущего.

Это чувство непосредственной прелести жизни Брюллов сохранил навсегда, несмотря на жизненные неудачи и на свою тяжелую болезнь.

Мы видим, что в этих обоих портретах-картинах К. Брюллов отказался от искусственного приема моделировать фигуру с помощью спускающегося за нею занавеса и смело раскрыл пространство за фигурой, окружив ее воздухом.

Из более ранних портретов только во «Всаднице» впервые К. Брюллов поместил фигуру непосредственно на фоне пейзажа, но отношение между локально окрашенными скульптурно моделированными формами и воздушным фоном еще не было достаточно органичным.

Наконец, последним выдающимся произведением в цикле парадных портретов был незаконченный портрет Самойловой, удаляющейся с бала (1838—1840 гг.).

В расцвете своей зрелой красоты она гордо снимает маску, оглядываясь на маскарадный зал. В ее лице нет былой очарованности настоящей счастливой минутой; холодно-торжествующая, она привыкла встречать поклонение. Легко представить это лицо преображенным гневом— тогда перед нами будет последняя картина рассказа «Три встречи» Тургенева; К. Брюллов в своих двух портретах Самойловой так же рассказал ее биографию, как Тургенев в трех встречах—историю своей героини [1]. Напоминает последний портрет Самойловой и княгиню Нину из поэмы Е. А. Баратынского «Бал» [2]. Молодая девушка, в костюме турчанки, покорно жмется к ее коленям.

В этом портрете в противоположность портретам Салтыковой и сестер Шишмаревых К. Брюллов вернулся к пластической полноте формы, к плавным, обтекающим обе фигуры линиям. Пластическая законченность форм напоминает скульптурную группу, обе фигуры помещены на фоне занавеса.

Может быть, из-за каприза художника, желавшего вспомнить тот счастливый период, когда вдохновленный той же моделью, он работал над «Последним днем Помпеи», гамма этого портрета та же, что и в картине, т. е. гамма спектра. На фоне закрученного занавеса огненного

[1] «Я увидал женщину в черном домино, прислонившуюся к колонне, — увидал ее, остановился, подошел к ней — и... поверят ли мне мои читатели?.. тотчас узнал в ней мою незнакомку. Почему я узнал ее: по взгляду ли, который она рассеянно бросила на меня сквозь продолговатые отверстия маски, по дивному ли очертанию ее плеч и рук, по особенной ли женственной величавости всего ее образа, или, наконец, по какому-то тайному голосу, который внезапно заговорил во мне, — не могу сказать... но только я узнал ее».

[2] Злословье правду говорило:
В Москве, меж умниц и меж дур,
Моей княгине чересчур
Слыть Пенелопой трудно было.
Презренья к мнению полна,
Над добродетелью женской
Не насмехается ль она,
Как над ужимкой деревенской?
Кого в свой дом она манит:
Не записных ли волокит,
Не новичков ли миловидных?
Не утомлен ли слух людей
Молвой побед ее бесстыдных
И соблазнительных связей?

Но как влекла к себе всесильно
Ее живая красота!
Чьи непорочные уста
Так улыбалися умильно!
Какая бы Людмила ей,
Смирясь, лучей благочестивых
Своих лазоревых очей
И свежести ланит стыдливых
Не отдала бы сей же час
За яркий глянец черных глаз,
Облитых влагой сладострастной,
За пламя жаркое ланит?
Какая фее самовластной
Не уступила б из харит?

Следует отметить, что в Москве К. Брюлловым был нарисован портрет Баратынского, изданный в гравюре при издании стихотворений последнего в 1835 г. в Москве.

цвета, похожего на столб пламени, выделяется фигура Самойловой в белом платье, отделанном горностаем, с нашитыми на юбке синими и красными квадратами. Ни один из квадратов не повторяет тона другого квадрата. На плечи наброшена светлосиняя бархатная мантия. Несмотря на ярко выраженную моделировку объема, художник работает по тому же принципу, какой мы наблюдаем в портрете Салтыковой. Многоцветное платье Самойловой, переливаясь холодными тонами на огненном фоне, производило бы впечатление белого цвета, а этого и добивался художник, стремясь придать фигуре как можно больше блеска.

Картина не кончена, и благодаря этому ярко видна система К. Брюллова в обработке картины.

В совершенно ином плане, чем все разобранные нами портреты, был написан портрет А. К. Голицына 1840 г.

Он сидит за письменным столом в своем кабинете, в привычной домашней обстановке. Справа открывается анфилада комнат.

В подробностях аксессуаров, в будничности самого замысла, в каком-то равнодушии художника к модели этот портрет лежит вне основного русла парадных, приподнятых портретов К. Брюллова и отчасти приближается к манере С. К. Зарянко. Между тем именно этот портрет удостаивался похвалы многих критиков.

По поводу предпринятой работы над копией Афинской школы Рафаэля К. Брюллов писал Обществу поощрения художников: «Афинская школа... заключает в себе почти все, что входит в состав художества: композиция, связь, разговор, действие, выражение, противоположность характеров...» [1] Этими почти словами можно выразить те новые задачи, которые были подняты К. Брюлловым в цикле его парадных портретов. Эти, сказанные по поводу Рафаэля, слова суммировали искания самого К. Брюллова.

Идя по стопам великих портретистов XVII века, К. Брюллов не ограничивал портрет изображением одной фигуры человека. Он свободно помещает его в любую обстановку: в комнатах или на открытом воздухе, окружает его другими фигурами, которые должны оттенить главного героя картины; окружает человека всем, что ему близко, пишет коней, собак, не останавливаясь перед разнообразием форм живой природы. Молодых матерей он любит изображать с детьми, хотя последние не всегда ему удаются.

Вместе с тем он ищет внутреннего смысла изображения, который лежит не только в истолковании характера человека, но и его душевного настроения в тот период, когда портрет был написан. В связи с этим К. Брюллов ищет средств передать движение и трепет жизни, мимолетное, но значительное по своему содержанию выражение лица, как в портрете Самойловой с арапчонком, безмятежность юности в образе «Всадницы» или своеобразие душевного склада Салтыковой, вызвавшее в воображении художника всю экзотическую пышность окружающей ее обстановки.

В эскизе портрета А. Н. Демидова он смело помещает всадника в необычный для себя северный пейзаж и неплохо справляется со своей задачей.

Мысль написать В. А. Перовского стоящим на холме на фоне киргизских кочевий и рядом с ним ординарца-киргиза также была довольно смелой и отвечала требованиям романтической эстетики — искать в характеристике художественных образов индивидуальный колорит места и времени.

[1] «Архив Брюлловых», стр. 65.

В связи с этими сложными задачами К. Брюллов продолжает свое изучение способов передавать пластические формы предметов в полном единстве с окружающей их обстановкой, изучает законы рассеянного света и моделировки объемов с помощью цветовой игры чистых красочных пятен, решительно отказываясь от локальной раскраски. В этом отношении искания К. Брюллова остались непонятыми современниками. Яркость тонов сохранили, правда, эпигоны и подражатели К. Брюллова, но, не поняв смысла его опытов, они раскрашивали свои аккуратно оттушеванные модели. Яркость цвета при сохранении его локальности производила примитивное впечатление. В разработке цветового решения композиции молодая реалистическая школа пошла по стопам Тропинина и Венецианова. П. А. Федотов более близок к К. Брюллову в смысле насыщенности цветовой гаммы, но в картинах его последователей тухнет интенсивность тонов.

В творчестве В. Г. Перова мы уже можем проследить эволюцию от обесцвеченной, мягко сгармонированной гаммы до поисков тонального решения цветовой композиции. Иного характера задачи разрешались К. Брюлловым в его акварелях. От нежной прозрачной живописи К. Брюллов эволюционирует в сторону декоративного звучания чистого красочного пятна и любования тонко выписанными подробностями.





ГЛАВА СЕДЬМАЯ

В. В. Стасов в своей статье 1861 г., где он подверг исключительно резкой критике все творчество К. Брюллова, сделал все-таки одно существенное исключение для целой серии его произведений — интимных портретов.

Забывая свой резкий обличительный тон, Стасов начинает вдруг необыкновенно горячо, с большой внутренней теплотой и пониманием хвалить достоинства этих портретов, не замечая, что при этом невольно подвергается сомнению высказанная им ранее чрезвычайно односторонняя характеристика.

Ясно, что лучшие стороны таланта К. Брюллова Стасов ценил высоко, и не могло пройти бесследно то увлечение молодости, которое заставило его поехать за границу с надеждой застать в живых безнадежно больного художника, надеждой, которой уже не суждено было осуществиться. Осуждая цикл парадных портретов за излишнюю, по его мнению, театральность, вот что пишет Стасов о достоинствах К. Брюллова как мастера портретов интимных: «В этих портретах каждый человек изображен так просто, так естественно, — все самое существенное, самое важное в его характере, уме, душе схвачено так глубоко и живо, что точно видишь перед собою того человека, которого изображает портрет. Вся его натура перед вами; в картине выражено разом множество сторон духа, которые раскрывались перед наблюдающим умом художника не в одну встречу, а во много разных встреч; оттого, чем больше всматриваешься



Портрет А. Н. Львова. *1824, масло.*

в Брюлловский портрет, тем больше в нем открываешь всесторонней правды и глубины. Разнообразие портретов у Брюллова изумительно: как бывало всегда у великих портретистов, что ни портрет, то новый мотив, самый простой, самый естественный и вместе самый выразительный для натуры изображаемого лица. Кажется, самый характер человека, свойства его натуры, все вместе сложившееся, диктовали Брюллову, какую форму, какую позу, какое движение дать тому, кто должен появиться в портрете, и именно оттого, в свою очередь, поза, движение, общая форма являются в картине действительно только для того, чтобы напечатлеть в уме самое меткое, верное и правдивое представление. Вспомним все, что составляет красоту, силу и мастерство Брюлловской живописи: чрезвычайную привлекательность общего, необыкновенную сочность красок, свет, блеск, выпуклость тела, правду подмеченных тонких тонов; все это совокуплялось в одно поразительное и блестящее целое, дышащее жизнью и истиной»[1].

Эта характеристика в устах критика, поставившего себе целью выдвинуть на первое место представителей молодого реалистического искусства, чрезвычайно знаменательна. Она показывает, что были в творчестве К. Брюллова черты, роднившие его с молодой реалистической школой.

Простые, скромные портреты К. Брюллов писал в течение всей своей жизни. Однако в дни своей молодости он не видел в них специальной художественной задачи. Они имели и в глазах заказчиков по преимуществу мемориальное значение, играли ту роль, какую в наше время играет фотография. Перед отъездом за границу К. Брюллов написал портреты мужа и жены Кикиных, писал акварельные портреты их детей [2].

В Италии был выполнен целый ряд портретов. К ним принадлежат портреты семейства кн. Гагариных, из которых выделяется портрет юноши Г. Г. Гагарина. Следует отметить также исполненные в Италии портреты С. Ф. Щедрина и А. Н. Львова (1824 г.), написанные необыкновенно просто. Интересен и автопортрет молодого художника en face, повидимому, чрезвычайно похожий.

Сильным толчком к работе над интимным портретом послужило пребывание художника в Москве. Как он сам говорил, он был рад, что дорвался до палитры. Остановившись в доме

[1] В. Стасов, О значении Брюллова в русском искусстве. Полн. собр. соч., т. II, отд. 4, стр. 41.
[2] Еще в дороге, остановившись на несколько месяцев в Германии, К. Брюллов исполнил на заказ несколько портретов.

гр. А. А. Перовского[1], он написал его портрет, а также его молодого племянника, будущего поэта А. К. Толстого.

В портрете А. Толстого с ружьем хорошо передана юная беззаботность; напротив, в голове А. Перовского, с мягкими чертами лица и ярко выраженной интеллигентностью, художник дал характеристику человека, занятого умственным трудом, но вместе с тем избалованного, любящего ленивый усадебный комфорт.

Поселившись у художника Н. Т. Дурнова, К. Брюллов писал портреты своих новых московских знакомых, так гостеприимно его встретивших. В Москве, где самым серьезным мастером был В. А. Тропинин, где семья художников объединялась вокруг молодого художественного класса на совместной работе с натуры, далеко от Петербурга с его традициями официального парадного искусства, К. Брюллов увлекся интимностью окружающей обстановки и выполнил ряд портретов карандашом и кистью. С большой любовью был задуман портрет И. П. Витали[2] в позе скульптора за работой, стоящего, опершись на стойку, с резцом в руке; с одушевленным вниманием смотрит он на стоящий перед ним бюст К. Брюллова. В лице Витали хорошо схвачено выражение мягкой сосредоточенности. Тогда же был написан портрет Е. П. Дурновой, послуживший прототипом многих женских образов 40—50-х годов. Портрет написан в темном тоне без единого красочного пятна. Внимание сосредоточено лишь на одной голове. Художник избег малейшего кокетства в изображении очертаний фигуры и костюма молодой женщины, так как на ее плечи наброшен толстый шерстяной платок.



Портрет Е. П. Дурновой. *1836, масло.*

Мотив женского лица с поднятыми вверх глазами, уже много раз использованный художником, здесь выражен тоньше и углубленнее. Скромное лицо молодой женщины красиво каким-то внутренним сложным переживанием. Как всегда у К. Брюллова, голова замечательно хорошо вылеплена и отсутствие красочности искупается тонко прослеженными светотеневыми градациями.

Вскоре по приезде в Петербург был написан знаменитый портрет Н. Кукольника.

Прежде чем приступить к его анализу, нам необходимо сказать несколько слов о том кружке, которому мы обязаны созданием портретов Н. Кукольника и Струговщикова. С легкой

[1] Писал под псевдонимом: «Погорельский».

[2] Портрет написан в Петербурге в начале 1837 г., но задуман он был, повидимому, в Москве, в то время, когда Витали работал над бюстом К. Брюллова. В конце своего пребывания в Москве К. Брюллов жил у Витали.

руки И. И. Панаева установилось мнение о кружке, как о содружестве собутыльников, где Н. Кукольник, К. Брюллов, М. Глинка равно играли печальную роль.

В своих воспоминаниях о Глинке [1] Струговщиков выступил с опровержением такого одностороннего и неверного освещения: «С лета 1839 г. я с ним (с Глинкой) познакомился, — пишет он, — и до весны 1840 г. виделся довольно часто, чаще всего у Н. В. Кукольника и у Ф. П. Толстого; у них преимущественно собирался кружок, которого душой сначала был К. П. Брюллов» [2]. Упоминание о Ф. П. Толстом является довольно неожиданным.

Сохранившийся у Струговщикова список приглашенных к нему на вечер гостей дает несравненно более широкий, чем это принято думать, кружок литераторов, художников и артистов.

«Вечером 27 апреля собрались у меня: М. И. Глинка, гр. Ф. П. Толстой, А. П. и К. П. Брюлловы, два брата Кукольники, кн. В. Ф. Одоевский, бар. П. А. Вревский (мой однокашник, убитый при р. Черной), гр. В. А. Соллогуб, П. П. Каменский, М. А. Гедеонов, Э. И. Губер, В. И. Григорович, Рамазанов (тогда ученик скульптуры), П. В. Басин, С. Ф. Щедрин (брат знаменитого мариниста), А. П. Лоде (на сцене Нестеров), Н. А. Маркевич, П. И. Сосницкий, поэт Шевченко, скульптор Витали, В. Г. Белинский, И. И. Панаев, Струйский, Гаранович (ученик К. П. Брюллова), Я. Ф. Яненко, Владиславлев и несколько моих родственников. Недоставало: О. И. Сенковского, Даргомыжского, двух братьев Степановых, Штерича, В. А. и П. А. Каратыгиных, О. А. Петрова и доктора Гейденрейха. С ними сохранившийся у меня список приехавших дал бы полный персонал нашего кружка, за немногими исключениями тех, которые группировались более около гр. М. Ю. Виельгорского и кн. В. Ф. Одоевского» [3].

Конечно, это перечисление не дает представления о кружке Глинки и Кукольника в узком смысле слова, но для нас более интересен этот расширенный состав приглашенных, где мы встречаем имена талантливых представителей самых различных направлений, в том числе Шевченко и молодого Белинского.

Отмечая пагубное влияние Платона Кукольника на Глинку, К. Брюллова и Нестора Кукольника, Струговщиков старается восстановить тот образ поэта, который привлекал к нему друзей. Он указывает на то, что отец Н. Кукольника был профессором Педагогического института и дал сыну университетское образование; кроме того, Н. Кукольник был серьезно знаком с музыкой, имел понятие о контрапункте и обладал чутким музыкальным слухом. «Глинка, — говорит он, — находил в нем тонкого ценителя своих произведений, проверял с ним свои этюды, свои музыкальные рисунки и работал с ним часто над инструментовкой оперных нумеров...» [4] «Как импровизатор, как веселый и остроумный собеседник, — говорит он далее, — он стоял несравненно выше себя, как литератора. Прибавьте к этому его редкое добродушие, своеобразные приемы, детскую веселость, вызывающую иногда смех до слез; представьте его в сообществе даровитого Маркевича [5], остроумного Сенковского, цветистого, образного почти в каждом слове Карла Брюллова, — и все это без салонных стеснений, все нараспашку, как любят художники, — и вы получите объяснение тесного и продолжительного сближения Глинки с Нестором Кукольником» [6]. К этому можно добавить, что опубликованный дневник Н. Кукольника говорит об его большой и искренней привязанности к «Мише».

[1] «М. И. Глинка». Воспоминания А. Н. Струговщикова. «Русская старина», 1874 г., т. IX, апрель, стр. 697.
[2] Там же, стр. 699.
[3] Там же, стр. 701.
[4] Там же, стр. 702.
[5] Пианист, ученик Фильда, историк Украины.
[6] «М. И. Глинка». Воспоминания А. Н. Струговщикова. «Русская старина», 1874 г., т. IX, апрель, стр. 704.



Портрет А. К. Демидовой. *1837—1838, масло.*

Отношения между Глинкой и К. Брюлловым были гораздо холоднее: Глинку обижали бесчисленные карикатуры, которые рисовал на него К. Брюллов.

Сам Струговщиков — переводчик Шиллера и Гете — стал с 1841 г. вместо Н. Кукольника издателем-редактором журнала «Художественная газета».

Журнал также был одним из звеньев, сближавших представителей трех различных родов искусства.

«В конце августа 1840 г.,—пишет Струговщиков,—мысль Глинки осуществилась: Н. Кукольник переехал в маленькую квартирку четвертого этажа, на дворе, у Харламова моста. В первые четыре месяца Глинка, К. Брюллов и я приезжали к нему раза по два и по три в неделю. Между тем как Глинка работал обыкновенно с Кукольником за роялем, Брюллов чертил в соседней комнате эскизы, а я держал корректуру газеты и знакомил его с немецкой литературой, с Гете. Здесь-то, в тишине, Глинка окончательно выработал все остальные нумера «Руслана и Людмилы». Здесь же насладился он исполнением на бедном инструменте своей интродукции (вся первая половина первого акта), созданной им незадолго перед тем, на дороге из деревни в Петербург» [1].

Нельзя, к сожалению, отрицать и тех кутежей, которые, несомненно, имели место и вредно отражались на здоровье как Глинки, так и К. Брюллова. Переезд Н. Кукольника на маленькую квартиру имел целью положить конец кутежам, уединиться и избежать общения с некоторыми из бывших членов кружка.

Общественная оценка деятельности кружка, данная Струговщиковым, чрезвычайно интересна.

«... Правы были порицатели в том, что вся кукольниковская компания не внесла в нашу литературу ни одной новой сильной мысли, не выработала ни одного здорового общественного принципа, как не сделали этого и гостиные наших меценатов, с их Жуковскими и Вяземскими. Но литературное влияние последних в периоды 1820 и 1830 гг. обусловлено было иной средой. Погром 14 декабря отнял надолго охоту у передовых людей общества вмешиваться во внутреннюю политику нашей жизни, да и самые пути к тому были загорожены» [2]. Если мы вспомним, что в это же время Шевченко был одним из наиболее близких учеников К. Брюллова и одним из обычных посетителей художественно-музыкальных вечеров, то все эти частности заставят нас несколько изменить обычно принятое представление об общественном характере кружка. Следует отметить высокие общественные требования, с высоты которых критикует деятельность кружка один из видных его членов — Струговщиков.

Общественное лицо К. Брюллова сильно затемнено той шумной известностью, которой при жизни было окружено его имя. Сквозь случайные обрывки воспоминаний, сопоставления некоторых фактов его личной жизни и деятельности в качестве профессора Академии художеств едва просвечивает его подлинная сущность — человека гуманного и свободолюбивого.

В воспоминаниях М. Железнова, близкого к К. Брюллову ученика, есть характерная запись: «В тысячный раз повторял им [К. Брюллов ученикам] свое любимое правоучение: «многие молодые люди с талантом считают за счастие проводить время в кругу аристократов, а попадут в этот круг — пропадут. В аристократический круг иногда полезно заглядывать, чтобы понять, что в нем не жизнь, а пустота, что он помеха для деятельности. Берите в этом отношении пример с меня: живите вечно студентами. Это единственный путь что-нибудь сделать» [3].

[1] «М. И. Глинка». Воспоминания А. Н. Струговщикова. «Русская старина», 1874 г., т. IX, апрель, стр. 710.
[2] Там же, стр. 709.
[3] «Заметка о К. П. Брюллове». Из воспоминаний М. И. Железнова. «Живописное обозрение», 1898 г., № 27—33, стр. 643.



Портрет Н. В. Кукольника. ***1836, масло.***



Портрет И. П. Витали. *1837, масло.*

Безусловно, художник сознавал тяжелую зависимость от великосветских заказчиков, окружавших его знаками любви и уважения. Он, вероятно, не раз чувствовал себя в своей обширной петербургской мастерской как в золотой клетке. Характерен рассказ о досаде, испытанной художником, когда он должен был изобразить в героической позе старика И. Ф. Паскевича, смотревшего на него тусклым старческим взглядом.

И К. Брюллов был в общем весьма разборчив, принимая заказы. Известно, что он отказался написать портрет жены Пушкина, так как она ему не понравилась.

Охладевши к работе, он оставлял портреты неоконченными, хотя это и наносило ему значительный материальный ущерб[1]. Еще более нетерпеливым он был по отношению к заказам, исходившим от членов царской фамилии. С Николаем I у него не установилось хороших отношений. Ему были заказаны императором портрет семьи Николая, портрет императрицы в русском костюме, портрет самого Николая. Он не исполнил ни одного из них, написав лишь конный портрет императрицы с великой княжной Александрой Николаевной, а также посмертный портрет княжны Александры Николаевны, которая пользовалась, повидимому, большей симпатией с его стороны.

Когда Николай опоздал на двадцать минут на сеанс, назначенный ему художником, К. Брюллов, ссылаясь на известную аккуратность императора, не стал его дожидаться. «Какой нетерпеливый мужчина», — сказал Николай и не подымал больше разговора о портрете. Попытки Николая лично заказать художнику картины также терпели неудачу, так как К. Брюллов резко критиковал предлагаемые им сюжеты. Когда мастерскую художника посетил наследник, его встретили ученики Мокрицкий и Шевченко, а К. Брюллов оставался в своей спальне.

Следует отметить, что и вкусы аристократической среды склонялись постепенно в сторону художников совсем иного характера и направления. В письме А. А. Козлова (ученика Ф. А. Бруни) К. Брюллову в 1851 г. имеются следующие знаменательные строки: «Года через два Бруни выйдет из Академии, а Нефф давно уже хлопочет в профессора Академии и на квартиру Бруни, но ему не удается, а то он мог бы быть вреден учащимся, а по неумению рисовать был бы смешной профессор. И этот неважный артист в чести у нашей знати»[2].

Не всегда бутады К. Брюллова касались его личных дел. То, что художник на своем чествовании в Академии художеств переложил венок со своей головы на голову А. И. Иванова, было своего рода демонстрацией, так как в 1831 г. Иванов по распоряжению Николая был отчислен от Академии за дурно исполненные им образа. Когда, в бытность К. Брюллова профессором, аналогичный случай произошел с А. Е. Егоровым (1840 г.) и император добивался от Совета Академии постановления лишить последнего профессорского звания, К. Брюллов решительно этому воспротивился[3].

[1] В архиве Государственного Русского музея хранится очень интересное письмо бар. Меллер-Закомельской, которая умоляет К. Брюллова закончить ее портрет, в котором автор изобразил и себя самого: «Милостивый государь Карл Павлович! Давно желанный портрет надеюсь, что вы окончите и тем меня много утешите и одолжите. Я знаю, что артиста и вас кисть нельзя деньгами заплатить, то прошу вас вспомнить, что когда то вы сию картину любили и работали con amore, а теперь прошу вас убедительно кончить.

Мое лицо, я помню, готово, аксессуары можете достать, дитя тоже напишите хорошенькое, на произвол и самого себя почестите, как и прежде, мне весьма лестно будет иметь ваше изображение, а потомству очень интересно. И так и по милости вашей не буду рисковать присоединиться в коллекцию выброшенных портретов моими потомками, а, верно, всегда сохранит почетный уголок.

Ради бога, дайте благоприятный ответ банкиру Штавлицу, который сейчас по вашему желанию вручит вам 4 тысячи ассиг., а по окончании картины и другие четыре тысячи, как мы и сговорились. Остаюсь... (слова неразборчивы) Е. баронесса Меллер-Закомельская». Харьков. 10. Августа 184...

[2] «Архив Брюлловых», стр. 169—170.

[3] «Оленин, заметив, что об угождении монарху никто более не думал, встал с места и сказал Брюллову: «Вы наделали всю эту кутюрьму, так вы и сочиняйте ответ, а я пойду домой». — «Ступайте,—отвечал Брюллов,— все будет сделано без вас». [(Записано со слов В. Н. Григоровича. «Заметка о К. П. Брюллове». Из воспоминаний М. И. Железнова.) «Живописное обозрение», 1898 г., № 27—33, стр. 625.]



Портрет поэта В. А. Жуковского. *1837—1838, масло.*

Товарищи К. Брюллова считали, что иногда одно его присутствие на заседании может удержать его коллег от служебных злоупотреблений [1].

Наконец, что касается его профессорской деятельности, К. Брюллов старался организовать свою мастерскую по европейскому образцу.

Отношение К. Брюллова к крепостному праву было резко отрицательным. Он считал его доказательством варварства России. Нам известны три случая его личного содействия в освобождении определенных лиц от крепостного звания,—к этим фактам нам еще придется обратиться.

Деятельность К. Брюллова в Петербурге протекала в тяжелых условиях николаевского режима. Может быть, поэтому оппозиционные настроения К. Брюллова не выходили за рамки индивидуальных выступлений, и нет свидетельств о том, что он специально интересовался современной общественной мыслью. Культ Наполеона, который он привез в Россию, в известной степени является иллюстрацией его общественных настроений. В 20—30-х годах Наполеон для широких кругов европейского общества был олицетворением демократических идей.

В своем творчестве, в силу давления общественной среды, К. Брюллов был гораздо сильнее связан с господствующим классом, чем в своих личных убеждениях романтика-индивидуалиста.

Однако мы видели, как далеки были парадные портреты К. Брюллова от репрезентативных портретов XVIII века.

Они скорее могут быть названы картинами, чем портретами, потому что К. Брюллов относился к своим моделям весьма свободно, заставляя их играть определенную роль в задуманной им теме. Характер парадности соблюдается, однако, художником очень строго: все они рассчитаны на большие залы, и К. Брюллов не забывает о декоративной стороне задачи, работая над их композицией.

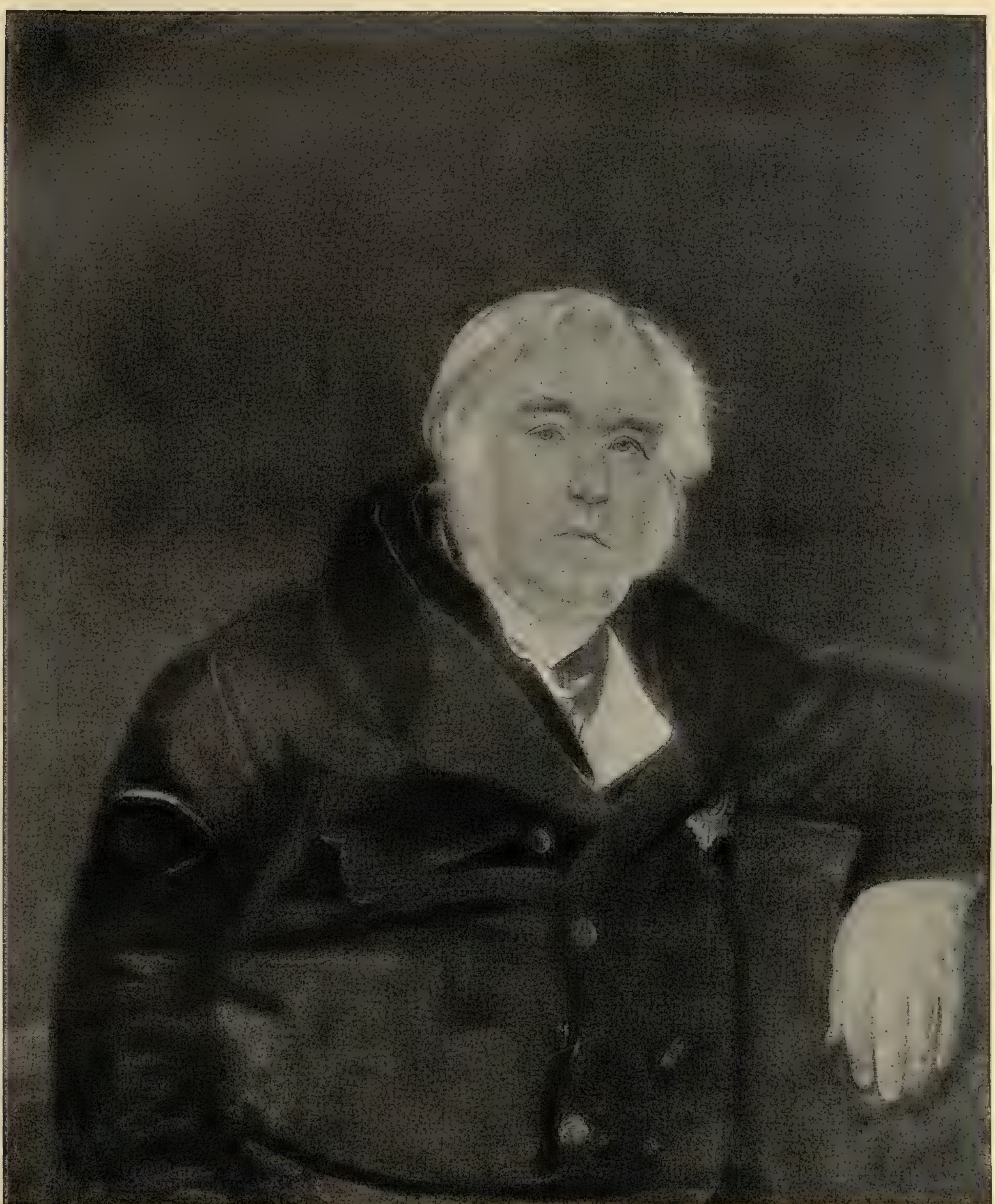
Выразить более субъективные стороны своей личности и своего художественного мастерства К. Брюллов мог легче всего в работе над интимными портретами. В них преобладает более глубокое понимание сущности романтической темы наряду с сильно выраженными реалистическими тенденциями.

К началу петербургского периода деятельности художника относится один из наиболее популярных его портретов — портрет Н. В. Кукольника. В образе Н. Кукольника К. Брюллов хотел воплотить свое общее представление о поэте-романтике, задумчивом юноше, погруженном в мир своих грез.

Кукольник в темном пальто сидит на фоне стены, опершись обеими руками на трость, держа цилиндр в правой руке. Полуопущенная голова, взгляд исподлобья, мягкие очертания губ передают как общие черты юноши-поэта, так и свойственный Н. Кукольнику безвольный характер. Небо, покрытое грозовыми тучами, едва видная в просвете темносиняя полоска моря усиливают романтическое настроение и оправдывают сумеречный свет, в который погружена вся картина. Обобщенно написанное бледное лицо сосредоточивает на себе этот слабый, неверный свет, заставляющий с трудом отличить темнокоричневый тон пальто от черного кашне и цилиндра.

К. Брюлловым так удачно был найден образ романтического поэта, что он был использован Ф. М. Достоевским. В романе «Бесы» (гл. I, V) Достоевский говорит при описании внешнего облика Степана Трофимовича Верховенского, что он походил «на портрет поэта Кукольника,

[1] Н. В. Кукольник пишет К. Брюллову: «Секретно... Не просят протекции, а только присутствия, потому что авось при тебе не решатся резко делать несправедливость и не оглядываться». «Архив Брюлловых», стр. 175.



Портрет И. А. Крылова. *1841, масло.*

литографированный в 1830-х годах при каком-то издании». Это сходство проявлялось особенно, когда Верховенский «сидел летом в саду на лавке... опершись обеими руками на трость... и поэтически задумавшись над закатом солнца». Внешний облик Верховенского,—изящный и характерный,—костюм (длиннополый черный сюртук, мягкая широкополая шляпа), длинные до плеч волосы, трость с серебряным набалдашником—все это придумала для него женщина, которая еще девочкой в пансионе увидела портрет Кукольника, «влюбилась в портрет» и «в пятьдесят лет... сохраняла эту картинку в числе самых интимных своих драгоценностей, так что и Степану Трофимовичу, может быть, только поэтому сочинила несколько похожий на изображенный на картинке костюм».

Совершенно иным дан облик другого, подлинно романтического поэта—В. А. Жуковского. В нем художник подчеркнул великосветский характер умного собеседника. Интересны обстоятельства, сопровождавшие написание этого портрета. Они достаточно известны, но мы располагаем некоторыми новыми материалами для освещения этого вопроса. Мокрицкий исключил из своих «Воспоминаний» все те места, которые говорят о его личном участии в этом деле. Найденный в настоящее время дневник Мокрицкого вносит некоторые поправки в этом отношении.

Мокрицкий, как украинец, был давно знаком с Сошенко, принявшим, как известно, участие в судьбе юного Шевченко. 18 марта 1837 г. Мокрицкий записывает в своем дневнике:

«К семи пошел я к Брюллову, там был уже Венецианов и брат его Федор, скоро пришел и Краевский и прочел нам прекрасные стихотворения Пушкина: Молитву «господи владыко живота моего», Русалку, несколько сцен из Дон-Хуана и Галуб, сцены из быта чеченцев; до 12 часов продолжалось чтение—когда все ушли, я остался один, говорил Брюллову насчет Шевченко, старался подвинуть его на доброе дело; кажется, это будет единственное средство—через Брюллова избавить его от тяжелых, ненавистных цепей рабства. Шутка ли: человек с талантом страдает в неволе по прихоти грубого господина.

30-го... вечером после чаю отправился я к Брюллову с письмом от Михайлова, он послал меня за Василием Ивановичем; когда тот пришел, я предложил им рассмотреть дело Шевченко, показал его стихотворение, которым Брюллов был чрезвычайно доволен и, увидя из оного мысли и чувствования человека, решился извлечь его из податного состояния и для этого велел мне завтра же отправиться к Жуковскому, просить его приехать к нему; не знаю, чем-то решат они горячо принятое участие...

2 апреля... после обеда призывал меня Брюллов—у него был Жуковский, они желали знать подробности насчет Шевченки; слава богу, дело наше, кажется, примет хороший ход... Брюллов начал сегодня портрет Жуковского прехорошо.

25 апреля 1838 г... скоро пришел Жуковский с гр. Вильегорским, пришел Шевченко, и Василий Андреевич вручил ему бумагу, заключавшую в себе его свободу, обеспечение прав гражданства; приятно было видеть эту сцену» [1].

Из данных дневника Мокрицкого ясно, что своим освобождением Шевченко обязан своему поэтическому таланту.

Портрет В. А. Жуковского был одним из первых серьезных портретов К. Брюллова, написанных реалистически. Портрет Платона Кукольника отличается лишь внешними достоинствами, не давая внутренней характеристики изображенного лица. Напротив, характер умного царедворца и тонкого поэта выражен наблюдательным человеком и вдумчивым художником. К. Брюллов

[1] Все эти обстоятельства в «Воспоминаниях» Мокрицкого рассказаны несколько иначе, хотя форма дневника и соблюдена. Упомянутый «Василий Иванович» — Григорович

имел возможность довольно близко познакомиться с Жуковским, часто заходившим в его мастерскую.

Необыкновенно жизненно набросан портрет И. А. Крылова, послуживший прототипом того известного образа баснописца, который нашел себе выражение в знаменитом памятнике в Летнем саду [1].

Широкая манера письма соответствует мужественной голове и спокойной позе Крылова, с рукою, откинутой на спинку кресла. Еще темные пушистые брови, седые пушистые волосы обрамляют полное лицо со спокойным взглядом умных глаз.

Рассказывают, что Крылов был нетерпелив во время сеансов и К. Брюллов все время занимал его разговорами.



Портрет П. Виардо. *1844, рисунок.*

С неменьшим реалистическим мастерством написан превосходный портрет Струговщикова (1840 г.). Он изображен сидящим в кресле, слегка откинувшись. Тонкие руки брошены устало, одна из них придерживает маленькую полураскрытую книгу. Худое лицо освещено темными печальными глазами. В противоположность безвольной мягкости Н. Кукольника выпуклые, твердые губы сообщают лицу, несмотря на усталость позы, выражение внутреннего волевого напряжения. Сильный свет падает слева и подчеркивает структуру лица. Портрет сгармонирован в горячей, интенсивной гамме. Темнокоричневый сюртук, черный жилет и шейный платок выделяются на фоне мягкокрасной обивки кресла, в свою очередь выделяющегося на более легком тепло-золотистом тоне стены. Зеленый переплет книги перекликается с красным цветом кресла. Сложные оттенки на коже лица и рук переданы с необыкновенною точностью, не нарушая ни светотеневой гармонии, ни тем более основных планов, абсолютно точно изображенных в перспективе.

Дальнейшим шагом по пути портретного мастерства К. Брюллова был лишь последний и едва ли не наилучший из всех его портретов—портрет Ланчи (1851 или 1852 г.).

В течение 30—40-х годов в Петербурге К. Брюлловым было исполнено и несколько женских интимных портретов, из которых выделяется портрет певицы А. Я. Петровой, пением которой К. Брюллов чрезвычайно восхищался и поэтому отнесся к ней иначе, чем к обычной женской модели. Петрова изображена поющей, в простой холодной гамме, предугадывающей будущее потухание красок в живописи 50—60-х годах; но приглушенность красочной гаммы К. Брюллова обладает мягкостью и чистотою серебристой тональности. Великолепен вырази-

[1] В конце 1848 г. Клодт, Витали и Теребенев начали заниматься проектом памятника Крылову. К. Брюллов по их просьбе дал им для руководства свой портрет Крылова. «Неизданные письма К. П. Брюллова и документы для его биографии с предисловием и примечаниями М. Железнова», 1867 г.

тельный карандашный портрет, изображающий молодую Полину Виардо с ее широко расставленными большими глазами. Полон жизни взгляд А. К. Демидовой.

Своеобразное место в цикле психологически выразительных портретов К. Брюллова занимает его автопортрет (1848 г.). Однако для того, чтобы понять смысл этого портрета, надо немного остановиться на событиях его личной биографии. Общественная атмосфера Петербурга действовала на него подавляюще. Мы видели, что К. Брюллов работал очень интенсивно, и вместе с тем он постоянно порывался уехать из России. Он возмущался, что Пушкину так и не разрешили выезда за границу, и с горечью прибавлял, что в Петербурге он не в состоянии создать новую самостоятельную картину. Но и К. Брюллова не пускали за границу, несмотря на данные раньше гарантии. По этому поводу в дневнике Мокрицкого есть следующая характерная запись: «24 марта (1837 г.)... пришел Соболевский и сообщил ему нелепость, что будто государь сказал про него: «Пусть себе едет и берет с собою все свои работы, чтобы там их окончить». Признаюсь, слыша это, я хотел было сказать, что стыдно обнародовать такие слухи у нас в мастерской, куда одна нелепость несется за другой и только тревожит беспокойный дух художника» [1]. Иногда являлась вдруг надежда на работу, способную вдохновить К. Брюллова, но она быстро рушилась. Так было однажды, когда Александр Павлович принес известие о том, что предполагается отделать в Зимнем дворце залы в подражание Ватиканской галлерее «Тогда незачем и в Италию ехать, — сказал К. Брюллов, — шабаш, я остаюсь и ничего другого не работаю, как только это. Чудесно!» Но приход дворецкого гр. Витгенштейна и разговор с ним об Италии опять навели его на старый лад, и он скоро отказался от славы написать эти вековые произведения: ему и душно, и скучно, и болеет он здесь, нужно ехать в Италию и пр.» [2].

Но ему и не дали расписывать залы Зимнего дворца, а отвели, как прочим художникам, часть внутренней росписи Исаакиевского собора. Работа под куполом была начата в 1843 г. К. Брюлловым были исполнены композиция для плафона купола, двенадцать апостолов для барабана, четыре евангелиста для парусов того же купола и три картона для четырех картин в аттик. Эти картоны частью находились на выставке 1843 и 1845 гг. В 1845 г. К. Брюллов подмалевал в барабане купола трех апостолов. Не закончив этой работы из-за технических затруднений, он начал расписывать купол. Когда в 1844 г. хотели отказаться от мысли покрыть купол живописью, К. Брюллов ходатайствовал о том, чтобы эта работа была продолжена. Однако в 1847 г. он должен был вследствие болезни просить комиссию передать его работы другому художнику. Они были переданы Басину. Таковы внешние факты. К этому стоит добавить, что К. Брюллов получил за все им выполненное сорок тысяч рублей, из предполагавшихся ста двадцати тысяч, а Басин — восемьдесят тысяч. Кроме написанного в куполе подмалевка, К. Брюллов передал для руководства Басину эскиз плафона, написанный масляными красками [3].

В октябре 1847 г. К. Брюллов заболел и пролежал в постели семь месяцев.

Упорство К. Брюллова в желании расписывать купол кажется очень странным. Он не мог не видеть, что его работа снизу почти не видна, так как купол помещен высоко, а барабан узок. Не мог он не видеть и того, что его жизнерадостная композиция в стиле позднего ренессанса не вязалась с архитектурой и внутренним оформлением храма. Уже тогда возникла мысль ограничиться в украшении собора одними мозаиками, и над этими работами уже реял призрак

[1] Дневник А. Н. Мокрицкого. 1838 г. Архив Третьяковской галлереи.
[2] Там же.
[3] «Неизданные письма К. Брюллова и документы для его биографии с предисловием и примечаниями М. Железнова», 1867 г.



Портрет А. Н. Струговщикова. *1840, масло.*

византинизма, который немного времени спустя так горячо пропагандировал кн. Г. Г. Гагарин, бывший ученик К. Брюллова в Италии.

Не было ничего общего между замыслами К. Брюллова и работами комиссии. Совершенно естественно, что представленные им картоны не вызвали одобрения, а некоторые были совсем забракованы, как носившие черты католицизма. К. Брюллов не мог не видеть, что работает только для себя и даже нарушает единство постройки. Струговщиков вспоминает о том, что К. Брюллова раздражала мрачная архитектура собора. Описывая один из вечеров, он припоминает: «Погода стояла великолепная; окна были раскрыты; мы пропировали до 5 часов утра. Несколько эскизов карандашом и чернилами, между ними карандашный набросок Брюллова, эскиз двенадцатиглавого Исаакиевского собора и лоскуток нот с импровизацией Глинки остаются у меня от этого вечера и поныне. «Зачем эта мрачная масса в нашем мрачном климате?— говорил Брюллов, смотря из моих окон на нынешний собор.—Белый, с золотыми маковками букет в небесах был бы лучше»[1].

Эти слова характеризуют настроение К. Брюллова, тосковавшего по светлым и радостным впечатлениям. Может быть, и работа в куполе была осуществлением той же жажды отвлечься от действительности, отдаться осуществлению легкой и отвлеченной, веселой по краскам композиции, а также осуществлением желания попробовать свои силы в разрешении новых технических задач (в исполнении требуемых в куполе ракурсов). Одним из мотивов, заставлявших К. Брюллова работать над куполом, могло быть и желание получить значительную сумму денег, которая сделала бы его в дальнейшем более независимым от круга меценатов.

Во всяком случае эта работа обошлась художнику слишком дорого. Сырость и сквозняки повлекли за собою ревматизм, ослабивший сердечную деятельность, а беготня вверх и вниз по лестнице довершили вред, причиненный ревматизмом: в результате врачи констатировали эндокардит в тяжелой степени. Здоровье художника было непоправимо подорвано.

Следует прибавить к этому, что его попытка создать более прочные устои в своей личной жизни потерпела неудачу. Тотчас же по приезде в Петербург К. Брюллов упорно думал о женитьбе, но все возникавшие на этот счет проекты мгновенно расстраивались. Об этом есть многочисленные свидетельства в дневнике Мокрицкого. Наконец, он решил жениться и посватался к сестре художника Тимма. До сих пор не ясны все темные обстоятельства, сопровождавшие эту женитьбу, которые заставили его в скором времени развестись с женою; можно сказать лишь одно: что в данном случае вина падала не на К. Брюллова[2]. Другие многочисленные романы вредили его репутации и все были кратковременны. Поэтому он мог, подводя итог своей жизни, притти к самым мрачным выводам: он не стал во главе нового, национального течения в русском искусстве, не создал после «Помпеи» ни одной монументальной картины и хотя не утратил своего искусства, наоборот, подвинул его вперед, но был уже физически не в силах создать что-нибудь крупное. Такие мысли могли придать ту суровую безнадежность взгляду К. Брюллова на знаменитом автопортрете, которая поражает зрителя, если он остано-

[1] «М. И. Глинка». Воспоминания А. Н. Струговщикова. «Русская старина», 1874 г., т. IX, апрель, стр. 707.

[2] Интересно, что сообщает Ф. Г. Солнцев по поводу этого развода: «Со времени возвращения из-за границы Брюллов упрочил за собою славу первоклассного художника. Поэтому во многих знатных домах появились его бюсты. Затем, когда разнесся слух о печальном разрыве Брюллова с женою, которую он удалил от себя недели через две после свадьбы, в некоторых домах убрали его бюсты. Это глубоко поразило Брюллова. Жена барона П. А. Клодта, которую Брюллов очень любил и уважал, рассказывала мне, что К. П. часто уходил на антресоли к ее детям и там плакал, как ребенок. У барона Клодта Брюллов бывал почти ежедневно и занимался больше с детьми, рисуя им по целым дням разные исторические сцены и события. Когда ему замечали, что он уже слишком уединяется от общества, то Брюллов с горечью говорил: «Я не могу выдти из дому: на меня станут указывать пальцами». «Русская старина», 1876 г., март, стр. 629.

вится перед ним, привлеченный не только внешним блеском исполнения, но и внутренним его содержанием.

Очень интересны сведения, сообщенные об этом портрете М. И. Железновым.

«В тот день, как доктора позволили Брюллову встать с постели, он сел в вольтеровское кресло, стоявшее в его спальне против трюмо, потребовал мольберт, картон, палитру; наметил на картоне асфальтом свою голову и просил Корицкого приготовить к следующему утру палитру пожирнее. Он был не уверен, что сделает что-нибудь порядочное, а потому с вечера отдал приказание не пускать к нему на другой день никого до тех пор, пока он не окончит работы.



Портрет Топ. *Масло.*

Впоследствии я узнал от самого Брюллова, что он употребил на исполнение своего портрета два часа. Брюллов очень не долго был похож на этот портрет. В начале июня месяца 1848 г. я уехал к отцу в деревню, где прожил до половины сентября. По возвращении в Петербург я немедленно побежал осведомиться о здоровье Брюллова и невольно остановился перед его портретом, который произвел на меня странное впечатление. Минутами я находил в нем большое сходство с оригиналом, но это сходство беспрестанно ускользало от меня и заменялось чем-то чужим. В феврале месяце 1849 г. я не находил в Брюллове никакого сходства с портретом» [1].

Надо думать, что портрет в момент его создания был исключительно похож. Это была импровизация, в которой было схвачено все самое существенное для того образа, который, повидимому, поразил К. Брюллова, когда он взглянул на себя в зеркало. Он увидел в нем трагический облик «больного художника». Так был создан подлинно романтический портрет, антитеза жизнерадостному автопортрету Ван-Дейка, который он отчасти напоминает и красочной гаммой и тонко написанной рукой художника. К. Брюллов сидит в бархатной куртке в том же красном кресле, что и Струговщиков, в той же комнате с золотистой обивкой стен, но мягкая гамма портрета сведена к одному теплому тону. Рыжеватые волосы оттеняют полупрозрачную кожу и глубоко сидящие напряженные синие глаза. Каждый мазок положен с абсолютною уверенностью и безукоризненно лепит форму. Слегка портит общее впечатление налет какого-то условного «средневекового стиля» в характере самого лица с остроконечной бородкой и в формате портрета, замкнутого вверху полуовалом. Естественно, что сходство этого портрета было лишь мимолетным, и вскоре изменившийся, вновь пополневший художник

[1] «Заметка о К. П. Брюллове» (Из воспоминаний М. И. Железнова). «Живописное обозрение», 1898 г. № 27—33, стр. 642—643.

окончательно перестал походить на этот образ, который, однако, неразрывно связался с представлением о художнике у будущих поколений.

Подобной же импровизацией был портрет художника Яненко в латах, освещенного солнцем — превосходный этюд, где стремление изобразить живое лицо, его материальность сочеталось с удачным разрешением задачи освещения.

К. Брюллов твердо решил уехать из России; начались соответствующие хлопоты [1]. Был выдвинут проект о поездке в Южную Америку, а именно в Бразилию, которая будто бы обладает наиболее подходящим климатом для излечения сердечных болезней [2]. В конце концов К. Брюллов поехал на остров Мадейру, оттуда в Рим. Вскоре по приезде в Рим он посылает трогательное письмо, восхищаясь природой Италии, с подзаголовком: «1850. Roma и я дома» [3]. Он прекрасно знает о своем тяжелом состоянии и в переписке со своими друзьями теряет обычную сдержанность, видимо, нуждаясь в поддержке. В письме А. А. Фомину, давая поручение перенести его вещи из мастерской в другие комнаты, так как мастерская должна быть очищена для Ф. П. Толстого, он заканчивает письмо такими словами: «Что ты не пишешь мне или замерзло у тебя обещание быть постоянным в переписке, пожалуйста, пиши почаще, всякая весточка от вас мне доставляет неимоверное удовольствие, попроси приписать хоть две строчки В. В. Самойлова, да не ленись порадовать больного и безнадежно больного твоего друга Карла Брюллова» [4].

Однако К. Брюллов собирается приехать ненадолго в Петербург. Возможно, что, живя в Риме, он чувствовал, что многое близкое осталось в России.

Между тем известно, что в Риме К. Брюллов приобрел новых друзей в лице семьи Титтони. Он и умер в доме Титтони, в местечке Марчиано, близ Рима, в июне 1852 г.

В конце 1850 и начале 1851 г. он чувствовал себя немного лучше, снял даже большую мастерскую, обещал Демидову окончить начатый с него в молодости портрет, но принужден был бросить все эти обширные проекты; в том числе исполнение задуманной им грандиозной аллегорической картины «Все разрушающее время», которая должна была выразить пессимистические настроения художника.

Однако несколько вещей, исполненных им в Риме в этот период времени, не могут не быть отмечены при рассмотрении общей эволюции его творчества. Прежде всего это относится к портрету аббата Ланчи. Небольшой по размерам портрет написан с исключительным реалистическим мастерством. Тонкое умное лицо, как живое, полуобращено к зрителю. В левой

[1] Интересен рассказ Железнова о прощании К. Брюллова с Глинкой, записанный со слов последнего: «По приезде из Испании я сделал Брюллову визит и просидел с ним довольно долго. При прощании Брюллов сказал мне: «Ну, я скоро уеду отсюда умирать и тебя, верно, более не увижу. Я часто досаждал тебе; но ты забудь это: я очень хорошо понимал, что изо всех людей которые здесь меня окружали, только ты один был мне брат по искусству». Я не выдержал, бросился ему на шею, и мы оба прослезились» («Заметка о К. Брюллове». «Живописное обозрение», 1898 г., № 27—33, стр. 665).

[2] «По настоянию докторов профессор К. П. Брюллов должен отправиться непременно до вскрытия Невы на остров св. Екатерины, находящийся под 27° южной широты (Бразильской империи), климат которого они считают лучшим и единственным на земном шаре для восстановления его здоровья. Брюллов должен непременно быть сопровождаем доктором. Профессор Здекауер рекомендует ему взять с собою изъявившего свое согласие военного медика Линдемана, недавно окончившего курс в С.-Петербургской медицинской академии. Линдеман, как известный ботаник, член двух ботанических обществ, может оказать двоякую пользу, как для г. Брюллова, так и для наук. Г-н Брюллов должен будучи сделать весьма большие издержки для своего путешествия, почел бы величайшею милостью, если бы он мог быть уволен с сохранением содержания на год и если бы Линдеману оказано было пособие для его ученых занятий во время путешествия.

Состояние здоровья г. Брюллова не позволяет ему предпринять это путешествие одному, и потому он просит об увольнении двух желающих с ним ехать учеников его, Николая Лукашевича и Михаила Железнова. Февраль 1849». Архив Государственного Русского музея.

[3] «Архив Брюлловых», стр. 120. Письмо кн. П. Р. Багратион.

[4] Там же, стр. 127.



Портрет Ланчи. *1851—1852, масло.*

приподнятой руке—пенсне. Ланчи изображен на темном фоне в красном халате, опушенном серым мехом. Все искусство художника заключено в рисунке и живописи головы и кисти руки. Тонкое нервное лицо с бесконечно сложными выпуклостями и гранями написано в сложнейших нюансах, порожденных игрою света на живой коже. Ни один мазок и ни один оттенок не положены случайно; кожа вибрирует в свету, и вместе с тем эта сложная игра не нарушает крепости формы. С необычайной легкостью разрешен труднейший ракурс кисти руки, написанной в живописном отношении так же виртуозно, как и лицо. Для того чтобы оттенить игру света на живой поверхности кожи, К. Брюллов пишет ткань красного халата гладко, одним красным цветом. Так же нейтрально написан темный фон.



Портрет Я. Ф. Яненко. *1841, масло.*

Этим портретом заканчивает К. Брюллов бесконечную серию портретов современников.

Вполне естественно, рассмотрев целый ряд портретов, исполненных в реалистическом плане, вспомнить о том, что К. Брюллов больше всех других мастеров портрета любил Веласкеса. Об этом сохранилось очень много рассказов. Еще мальчиком он много раз копировал одну и ту же голову старика работы Веласкеса, пока, наконец, отец не остался доволен его копией. Много раз он копировал и знаменитую голову Иннокентия X. Железнов, писавший свои воспоминания на основании достоверных рассказов, также отмечает любовь К. Брюллова к Веласкесу.

«В 1849 г.,—пишет он,—тоже от самого Брюллова я узнал, что в какой-то картинной галлерее (у меня не записано, в какой именно, а не записывал я только то, что знал как «отче наш») он нашел много прекрасного и вдруг увидел портрет, написанный Веласкесом, который вышиб из его головы всю галлерею и так понравился ему, что у него от зависти задрожали ноги» [1].

Что именно ценил К. Брюллов в мастерстве Веласкеса, сообщает Мокрицкий, излагая одну из бесед К. Брюллова с учениками: «У Веласкеса видел он необыкновенную лепку, правду колорита, мягкость тела, характер и выражение; ему отдавал он преимущество в мастерстве владеть кистью, так что она в одно и то же время выражала форму, колер, рельеф и перспективу плана, ею наносимого; «чрез это,—говорил он,—сокращается у него время производства дела и сохраняется та свежесть и сочность живописи, которые неминуемо исчезают при медленном, робком, кропотливом производстве». Отметив достоинства Гвидо Рени, Корреджио и Рубенса, К. Брюллов советовал, однако, ученикам взять за образец Ван-Дейка.

[1] «Заметка о К. Брюллове», «Живописное обозрение», 1898 г., № 27—33, стр. 543.

«Вандик копировал у Рубенса—и довольно; отбросив излишество роскоши, он ограничил свои расходы и жил умно и честно для удовольствия и для пользы других... Вандик рисовал отлично, руководился натурою во всем, колорит у него верен, весьма близок к натуре, а потому и разнообразен; краски простые; живопись его не расцвечена пестрыми нелепыми пятнами; положение фигур естественно, освещение незатейливое, наконец, круглота, ловкость письма и много силы—молодец, спасибо ему, доброму человеку» [1].



Портрет Джульетты Титтони в виде Жанны д'Арк. *1852, масло.*

В сопоставлении этих двух отзывов раскрывается огромная разница в отношении художника к Веласкесу и Ван-Дейку.

К вышеизложенному следует добавить еще те высказывания К. Брюллова, которые отмечены в «Воспоминаниях» Г. Г. Гагарина. Последний не одобрял тех опытов К. Брюллова в области цветовой гармонизации, которые мы наблюдали в парадных портретах 40-х годов. Тем интереснее, что и Гагарин считает эти произведения не случайными, но явившимися как следствие определенной живописной задачи, поставленной художником. «Брюллов,—говорит он,—становится похож на музыканта, который пресытился простыми и естественными прелестями гармонии и доискивается эффектов в диссонансах. Чтобы оправдать себя в этом, Брюллов говорил, что ему страшно надоели эффекты, основанные на контрастах света и тени и преувеличенные его подражателями, явившимися между тридцатыми и сороковыми годами, среди которых Тыранов занимал первенствующее место. «Я хочу, чтобы у меня все было залито светом, как у Поля Веронеза»,—часто говорил Брюллов в этот период своего творчества, не замечая того, что в то же самое время, удаляясь от эффектов, основанных на резких контрастах света и тени, он впадал в нестройные, противные гармонии, соединения цветов... Кроме причудливого выбора цветов, худо согласующихся между собою, еще другой недостаток постоянно вкрадывается в работы Брюллова в позднейшем периоде его деятельности: он мало-помалу утрачивал идею идеала и впадал в ограниченный реализм» [2].

Не соглашаясь с первым положением автора по причинам, изложенным в предыдущей главе, мы можем присоединиться ко второму с тою поправкой, что творчество К. Брюллова согласно потребностям времени безусловно шло к реализму, но вовсе не ограниченному, еще наделенному отзвуками романтических концепций.

[1] «Воспоминания о Брюллове». «Отечественные записки», 1855 г., № 12, стр. 181—182.
[2] «Воспоминания кн. Г. Г. Гагарина о К. П. Брюллове». СПБ, 1900 г., стр. 32—33.

В романтическом плане был написан портрет дочери Титтони — в виде Жанны д'Арк. Выражение лица молодой девушки исключительно сложно; в ее глазах, как бы ослепленных видением, виден испуг и отрешенность, свойственная фанатикам; тонкий очерк девичьего овала, гладко зачесанные волосы гармонируют с выражением глаз, и, несмотря на крайнюю юность, нет в лице девушки ничего излишне мягкого. Прекрасный изгиб шеи коня оттеняет статуарность фигуры.

Появление подобной картины в 50-х годах, конечно, было анахронизмом, но в творчестве К. Брюллова она явилась доказательством того, что углубленная работа над индивидуальным психологическим портретом помогла ему подойти к романтической теме более глубоко, чем это было ему свойственно прежде.

Наряду с этою картиной К. Брюлловым был еще написан живой, абсолютно реальный портрет старушки — матери Титтони, о котором сам К. Брюллов выразился, что этот портрет он «закончил».

Портреты других членов семьи Титтони были значительно слабее, как исполненные масляными красками, так и акварелью.

Мы видели, что деятельность К. Брюллова в Петербурге была очень интенсивной в период 1836—1842 гг.; ее приостановили в дальнейшем работы, связанные с росписью Исаакиевского собора, и болезнь художника. Однако даже в последние годы жизни К. Брюллов писал портреты и на заказ и по собственному желанию. Если он хотел кому-нибудь оказать внимание или поблагодарить за услугу, он непременно в качестве подарка писал портрет этого лица. Так, он оставил портреты всех лечивших его врачей.

В настоящее время нельзя дать вполне исчерпывающего списка портретов К. Брюллова: все литературные источники упоминают лишь небольшую часть из них.

Необычайная плодовитость художника не повлекла за собою какой-либо шаблонной скучной манеры; портреты К. Брюллова бесконечно разнообразны. До конца жизни он придерживался той верной мысли, которую он высказывал, еще будучи пенсионером, в письме своему брату Федору: «Первое, что я приобрел в вояже, есть то, что я уверился в ненужности манера. Манер есть кокетка или почти то же».





ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Брюллов высоко ставил Пушкина, а Пушкин дружественно о нем отзывался. Сохранился рассказ о том, что К. Брюллов собирался написать его портрет, но смерть поэта помешала осуществлению этого намерения. К сожалению, нельзя проверить достоверность этого рассказа.

После смерти Пушкина К. Брюллов, согласно свидетельству дневника Мокрицкого, многократно вспоминает его, читает его произведения и говорит о нем с друзьями. 7 марта 1837 г. Мокрицкий записывает в своем дневнике: «...когда пришел к нему вечером, то он с прежнею ласковостью приветствовал меня... предложил мне стакан чаю, потом сел играть в экарте, говорил о Пушкине, читал его стихотворения, восхищался каждой строкой и каждой мыслью знаменитого поэта... завидуя его кончине, опять сильно обнаружил свою грусть по Италии, жалел, что отечественный климат не благоприятствует его здоровью, и с горьким чувством сказал: «Нет, здесь я ничего не напишу, я охладел и застыл в этом климате» [1].

Один из рисунков, изображающих Пушкина в гробу, был исполнен Мокрицким. Мокрицкий привез его к К. Брюллову, у которого тогда был в гостях П. А. Каратыгин. Ему Мокрицкий подарил свой рисунок [2].

[1] Рассказ о том, что Пушкин вымаливал у К. Брюллова рисунок, можно подвергнуть некоторому сомнению, так как в дневнике Мокрицкого под этими числами такой записи нет. Совершенно невероятно, чтобы он не записал этой сцены, если бы сам был свидетелем.

[2] «А. С. Пушкин». Биографический очерк П. А. Ефремова. «Русская старина», 1880, июль, стр. 531.

Позолоченный бюст Пушкина всегда стоял у К. Брюллова в мастерской.

В 1838 г. К. Брюллов начал работать над картиной «Бахчисарайский фонтан». Были налицо все данные для того, чтобы картина получилась удачной. Любовь к поэзии Пушкина, обстановка Востока, так пленившая художника в Константинополе, тема неги и страсти в противопоставлении чистой красоте невинности—все это должно было вдохновить К. Брюллова.

Сцена была написана довольно близко к пушкинскому тексту:

> Беспечно ожидая хана,
> Вокруг игривого фонтана
> На шелковых коврах оне
> Толпою резвою сидели
> И с детской радостью глядели,
> Как рыба в ясной глубине
> На мраморном ходила дне.
> Нарочно к ней на дно иные
> Роняли серьги золотые.

К сожалению, это грациозное произведение потемнело и пожухло от времени [1]. Задуманное в сложном ритме в такт взлетающим и падающим вниз струям фонтана, оно сохраняет обаяние пушкинской темы. Лучше всего в картине облик Марии, но, к сожалению, он мало заметен, отнесенный на второй план и завуалированный тенью. Красота линии спины и шеи Марии, ее идеальный греческий профиль, которые так хороши в рисунке, не были плодом отвлеченных античных штудий художника. Прообразом ее была живая итальянская девушка, которую К. Брюллов в 1826 г. видел в Риме в момент пострижения ее в монахини. Эта сцена произвела на него очень сильное впечатление. «Тут слезы были видны на глазах каждого, и я, казалось мне, не желал еще никогда никому более счастья, как сей, на минуту явившейся и исчезнувшей навсегда» [2]. И он тут же упоминает о своем желании набросать на эту тему эскиз. Эскиз в самом деле был выполнен акварелью и по серьезности композиции и тонкости обработки является одной из лучших жанровых картин художника.

Естественно, что К. Брюллов вспомнил об этом образе, когда задумал написать Марию, но он обобщил его, приблизив к канону идеальной красоты.

Наименее удачен в картине отвлеченный образ Заремы, контрастно рисующийся своими прямыми линиями на фоне расходящихся веером древесных стволов. Беззаботные узницы гарема, окружающие полукруглый бассейн, варьируют любимый К. Брюлловым тип женщины с овальным личиком и закругленными линиями тела; поднятые руки, опущенные головки, игра света в воде и на белой коже оттенены более тяжелыми массами фигур на переднем плане с их полнозвучными красками. Великолепно мерцание шелковых одежд, переливчатых поясов, узорных тканей, завернутых чалмою, сверканье металлических кубков и пр.

Быть может, работая над этой картиной, К. Брюллов почувствовал потребность возобновить свои знания в области живописи обнаженного тела. Так возник замечательный этюд оставленной в подмалевке картины «Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом».

Этот небольшой этюд, написанный в мастерской, был дальнейшим шагом по пути реалистической трактовки темы по сравнению с «Вирсавией». Ярко выражена пластическая красота, свойственная данной живой модели, необычайно свежо и сочно живописное разрешение темы. В этом этюде К. Брюллов не чуждается голубоватых рефлексов и розовых отсветов на белой коже, вызванных условиями помещения модели в мастерской при ярком дневном освещении.

[1] Большинство произведений К. Брюллова прекрасно сохранилось.
[2] «Архив Брюлловых». Стр. 87. Письмо К. Брюллова П. А. Кикину от 2 января 1826 г.



Наброски к портрету Пушкина для предполагавшегося издания его сочинений. *1837.*



«По установлению Аллаха раз в год меняется рубаха». *1845, сепия.*

Живописное новаторство К. Брюллова можно в особенности оценить в том случае, если сравнить этот этюд с одной из обнаженных фигур Венецианова. Не следует забывать, что проводимые одновременно А. А. Ивановым более смелые опыты никому тогда в России не были известны.

Последним изображением обнаженного тела была незаконченная картина, написанная К. Брюлловым в Италии в конце его жизни, которой он дал ироническое название: «По установлению Аллаха раз в год меняется рубаха». Однако это название не соответствует содержанию. Изящество композиции подчеркивается нарочитою простотою и естественностью мотива и реалистической трактовкой тела, в котором художник не скрыл несколько вялую линию живота. Тема картины—чисто живописное разрешение цветовых отношений: белой кожи на фоне белого купола, образовавшегося над головой молодой женщины, в контрасте с фигурой негритянки. Другим мотивом были скользящие вверх линии, образуемые поднятыми руками обеих женщин. Крошечный рисунок тушью на эту тему (1845 г.) дает тончайшую игру света на обнаженной фигурке и на пышных узорах ковров.

Повидимому, в начале 40-х годов была написана серия «турчанок» и «одалисок», привлекавшая художника живописным богатством восточной одежды. Существует интересный рассказ о молодой женщине, чрезвычайно красивой, которая служила художнику моделью для этих картин. Это была крепостная одного немолодого помещика, бывшая его возлюбленной. Он хотел жениться на ней, но при трагических обстоятельствах умер, не успев выполнить свое намерение. Молодая женщина оказалась в полной власти ненавидевших ее родственников мужа; она бежала в Петербург, где друзья как-то рассказали К. Брюллову ее историю. «Через неделю в кружках только и было речей, что о «Турчанке», написанной чуть не в один сеанс великим мастером и разыгранной в лотерею». На полученные деньги молодая женщина была выкуплена, а К. Брюллов еще много раз пользовался ею как моделью. К рассказу П. П. Петрова приложен снимок мало известной акварели К. Брюллова «Одалиска»[1]. Прибавим к этому еще двух учеников Училища живописи, отпущенных на свободу по просьбе К. Брюллова (один из них был Липин, впоследствии его ученик),—этим мы воздадим должное гуманности художника.

Новые темы для картин неоднократно возникали, но большинство из них осталось лишь в набросках сепией, которой так любил пользоваться К. Брюллов, потому что она обладает свойством создавать впечатление исключительной прозрачности атмосферы.

Об эскизах сепией для задуманных картин упоминается в ноябрьском номере «Художественной газеты» 1840 г. Вероятно, к этому времени и относятся несколько замечательных эскизов Третьяковской галлереи. Один из них—«Гавань в Константинополе», с пестрой

[1] Рассказ «Султанша». «Северное сияние», т. III, 1862 г., стр. 380.



Турчанка. *Масло.*

толпою на берегу и стройными мачтами судов в левой части рисунка. Композиция эскиза легка и свободна. Толпа не разделена на замкнутые группы, но изображена как масса в движении. Отдельные эпизоды метко схвачены, как, например, всадник, с трудом взбирающийся на лошадь.

Легким движением кисти, без прорисовки карандашом, К. Брюллов охватывает фигуру, придавая ей необходимую выразительность и движение. Пестрая толпа расплывается в воздухе и вибрирует в свету. К. Брюллов с наслаждением закручивает гибкие линии восточной одежды— большие чалмы и длинные халаты. «Турок, садящийся на коня» обладает исключительным изяществом волнистой линии, охватывающей разом всю фигуру и ритмически повторяющейся в более широкой кривой фигуры лошади. Мы уже упоминали о том, что некоторые из этих сепий были набросаны еще на Востоке. Раненый грек, упавший возле своей раненой лошади,—



Гавань в Константинополе. *Сепия.*

отзвук популярной войны за освобождение Греции,—чрезвычайно выразителен. На лице раненого написано страдание. Легкий, свободный рисунок дает впечатление красочности (например, ощущение материала бархатной куртки) и лишен той скульптурной полноты формы, которой отличались более ранние композиции К. Брюллова. Интересно в этой теме, столь близкой к Орасу Верне, сравнить таланты обоих художников. Становится ясно, что рисунок французского художника, однообразно законченный, недостаточно живописен и мало выразителен. В достижении того же эффекта К. Брюллов является подлинным художником; непосредственная, живая одаренность почти всегда спасает К. Брюллова на опасных гранях его творчества.

Из всей серии задуманных произведений на темы воспоминаний о путешествии в Турцию были закончены лишь несколько, в том числе одна, довольно большая картина, исполненная гуашью,—«Сладкие воды близ Константинополя». Весело и разнообразно скомпанованная, она замечательно красива серебристо-голубоватым тоном, объединяющим жизнерадостную и сложную красочную гамму.



Сладкие воды близ Константинополя. *1849, гуашь.*

В этой красивой композиции смешались острая реалистическая наблюдательность художника, сказочность общего настроения и декоративный талант.

Не следует забывать о том, что время от времени К. Брюллов писал для театра, в частности перед первой постановкой «Руслана и Людмилы» им были сделаны рисунки для костюмов, которые, может быть, были использованы Роллером [1].

Рисунки для «Руслана», вероятно, были выполнены К. Брюлловым очень хорошо. То знание национального русского стиля, которое требовалось в театре, он дать мог. Уменье со вкусом использовать русский боярский костюм он показал уже в портрете Демидова.

[1] «Удивительно, как всех интересует «Руслан»! Сегодня после парада на площади я зашел к Карлу Брюллову, и он мне показал удивительные эскизы костюмов князя и княгини, баяна, Финна, Руслана, Людмилы, Фарлафа, Ратмира и даже наброски некоторых декораций. Намедни и Роллер мне говорил, что видел у Брюллова эти эскизы, и просил меня познакомить его с сюжетом оперы. Мы занимались целое утро; я прочел и объяснил ему план «Руслана»... Добросовестный немец слушал все чрезвычайно внимательно и делал свои заметки и будет составлять проекты главных декораций». Из дневника Н. В. Кукольника, 14 декабря 1841 г. «Баян», 1888 г., № 15.



Пилигримы. *1825, масло.*

Жанровая живопись К. Брюллова менее всех остальных отраслей его художественного наследства связана с русскою жизнью. Жанр неизбежно требует национальной основы, чтобы стать понятным и близким зрителю.

В натуре К. Брюллова были такие стороны, которые указывали на его значительные способности к этому роду живописи. Все современники отмечают его наклонность к юмору и его исключительную способность к подражанию; в нем были заложены данные артиста [1]. В Италии он с большим успехом участвовал в домашнем спектакле в доме Г. П. Гагарина, исполняя роль в «Недоросле». Для этого же спектакля он написал декорации, заслужившие всеобщие похвалы. Современники сохранили целый ряд воспоминаний о сатирических наклонностях К. Брюллова и его любви к карикатурному рисунку. Струговщиков рассказывает, как К. Брюллов посвящал его в тайны мастерства карикатуры, «объясняя, какими чертами физиономии и фигуры можно и какими надобно жертвовать в пользу наиболее «казовых, характерных частей». Не в коня был корм. Вот П. А. Степанов так вынес из указаний К. П. Брюллова хорошую дозу» [2].

Чрезвычайно интересно указание Рамазанова на то, какой восторг испытал К. Брюллов, познакомившись с только что вышедшим из печати «Ревизором» Гоголя. «Вот она, истинная натура», говорил он и сам начал читать его вслух, говоря за каждый персонаж особенным голосом. Весь этот вечер был посвящен К. Брюлловым «Ревизору» Гоголя» [3]. Происходило это в Москве, на вечере у Витали.

И все же обогатить русское искусство новой реалистической тематикой выпало на долю нескольких из его учеников и последователей.

Мы видели, что романтизм начинал уступать место реализму уже в тот период, когда К. Брюллов только что вернулся в Россию. Гоголь, выдвинутый Белинским на первое место

[1] В цитированных нами «Воспоминаниях» А. Струговщикова записан следующий эпизод: «Ездили мы иногда и в Павловск послушать Гунгля; обедали обыкновенно в особых комнатах, на верху вокзала. Раз как-то мы были порядочно навеселе, когда спустились в зал оркестра; но остались тут недолго и вышли на простор. Посредине площадки, вокруг которой мы уселись, откуда ни возьмись, остановилась чья-то левретка. Продрогшая, согнувшись в дугу и поджав заднюю лапу, она дрожала, как осиновый лист. Не успел ее заметить К. Брюллов, как очутился перед ней и до того комично и вместе отчетливо передразнил ее, что раздался общий хохот. Паясничество и фарс, к которым он привык на их родине, в Италии, давались ему в совершенстве. Он и согнулся, как левретка, и дрожал, как она, и выражал глазами то тоскливое беспокойство, которое напоминает во взгляде собачонок взгляд испуганной газели. «Вот этого музыкой не передашь», сказал сквозь хохот Глинка». «Русская старина», 1874 г., т. IX, апрель, стр. 705.

[2] Там же, стр. 701.

[3] Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове Рамазанова. «Москвитянин», 1852 г., № 16, стр. 108.



Пифферари. *1825, масло.*



Итальянка с кувшином на голове. *Сепия.*

в русской литературе, наметил новый круг вопросов, широко захватил в поле своего внимания русскую жизнь; в связи с этим созревал новый реалистический метод в построении художественных образов.

Белинский к концу своей деятельности явился предшественником Чернышевского, поднявшим классовую борьбу во имя новых идеалов революционной демократии, идущей под знаменем материализма и реализма. К реалистическому течению Чернышевский причислял и такого романтического, но прогрессивного поэта, как Лермонтов.

40-е годы поставили перед дворянской интеллигенцией так много новых вопросов, что они до известной степени отодвинули в сторону вопросы эстетики. Увлечение философией Гегеля, пришедшей на смену шеллингианству, споры западников со славянофилами, повышенный интерес к общественной жизни отличали 40-е годы.

К. Брюллов, ставший подобно многим жертвой николаевского режима, окутанный фимиамом лести и поклонения, не имел возможности развернуть свободно все стороны своего дарования. Мы видели, что в Петербурге он едва успел разработать те романтические замыслы, которые его волновали при возвращении в Россию («Осада Пскова», «Бахчисарайский фонтан», портреты), и наметить некоторые пути внутреннего преодоления их романтической односторонности. В России К. Брюллов жанровой живописью не занимался. Жанр К. Брюллова был и остался жанром итальянским, но, рассматривая его и с этой точки зрения, мы должны отметить, что он редко выходит за пределы приятных, легко написанных сюжетов с условно красивыми итальянскими типами.

«Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя» (1827 г.) ближе других жанровых картин К. Брюллова к его композициям «Итальянскому утру» и «Полдню», в особенности к последнему.

Эта небольшая картина написана в той же приглушенной гамме и интересна ритмическим сплетением основных линий. Эскизы «В римской часовне», «Пифферари», «Пилигримы» являются попыткой создать реалистические образы современной Италии. Они еще слишком робки, чтобы выйти за пределы добросовестных и приятных этюдов. «Пилигримы» интересны наивно, но смело разрешенной задачей — передать яркий солнечный свет [1].

[1] В этом смысле ранние жанровые эскизы К. Брюллова перекликаются с его картинами «Итальянское утро» и «Полдень».

Значительнее набросанный К. Брюлловым по возвращении в Италию эскиз «Процессия Пия IX в Рим из базилики С. Марна-Маджиоре» (1849 г.). В этом эскизе мы видим большое разнообразие типов, свободу композиции.

Очень хорошо написана акварель «Октябрьский праздник в Риме», 1827 г. К подобным же реалистическим жанровым композициям следует отнести и упомянутый нами выше акварельный эскиз «Пострижение в монахини» (1826 г.).

Наряду с этим К. Брюлловым было создано множество, по преимуществу акварельных, композиций, где главная роль была отведена молоденькой итальянке: на свидании, прощающейся с возлюбленным, качающей свое дитя, шьющей для него приданое, спящей и пр. Все эти композиции отличались техническими достоинствами и пустотою содержания, потому что в эти темы К. Брюллов не вкладывал большого чувства. Кроме того, самый типаж итальянской крестьянки или бедной горожанки был так шаблонно идеализирован, что работа теряла всякое серьезное значение.



Спящая итальянка. *Сепия, подкрашенная акварелью.*

Очень типичной является подкрашенная акварелью сепия, изображающая молоденькую итальянку на балконе, зажигающую фонарь.

Забавна своей темой, нелепа по своей линейной и красочной композиции, но изумительна по техническому совершенству акварель «Сон бабушки и внучки» (1829 г.)

Фигура спящей девушки, освещенная лунным светом, замечательна по реалистической живописи и тонкости письма.

Реющая над спящими женская фигура в прозрачных лиловых одеждах, с головой, украшенной пышным венком из маков, дает самостоятельное истолкование образа Морфея, и в смысле передачи движения и пропорций нарисована безукоризненно.

При взгляде на подобные работы становится досадно, что столько искусства и знаний потрачено на такие пустяки.

В Государственном Русском музее хранится целая серия большого размера рисунков чистой сепией и подкрашенных акварелью.

Они представляют собою штудии, исполненные в какой-нибудь мастерской как получасовые наброски с одетых натурщиков и натурщиц. Многие из них имеют надписи карандашом на итальянском языке. На некоторых из них есть инициалы карандашом: К. Б.



Голова итальянца. *Рисунок карандашом.*

Большинство рисунков сделано на серой оберточной бумаге. В настоящее время эти наброски приписываются К. Брюллову[1]. Это представляет значительный интерес потому, что трудно в первую минуту поверить, что они сделаны К. Брюлловым, и вместе с тем трудно найти художника, которому можно было бы их приписать. В этих рисунках нет ничего от привычной схемы идеальной человеческой фигуры, которую рука К. Брюллова в любом положении могла чертить почти машинально. В них нет ничего от сладкого шаблона итальянских типов в его акварелях. Немолодые итальянские крестьянки в национальных костюмах написаны с такой силой и суровым реализмом, что, приписав их К. Брюллову, придется еще расширить границы диапазона его творчества. Все рисунки исполнены сепией кистью без предварительной прорисовки карандашом. Легкая расцветка акварелью дает по преимуществу синие, красные и белые тона. Например, немолодая итальянка сидит на фоне ярко освещенной стены, и справа, вдали, виден силуэт фонтана на площади. Ясно, что рисунок сделан в мастерской, а обстановка набросана на память с большой уверенностью. Сильно написаны и некрасивые, мрачные фигуры капуцинов.

Всем рисункам свойственна, однако, мало характерная для К. Брюллова неподвижность, статуарность позы и жеста. Возможно, что необходимая быстрота работы и добросовестность художника, желание большого мастера учиться на натуре заставили его видеть в этих натурщиках настоящих представителей народа во всей их природной правде и со всеми недостатками, свойственными модели, позирующей перед художником. Во всяком случае, если вся эта серия принадлежит К. Брюллову, приходится сказать, что, если бы обстоятельства сложились несколько иначе, можно было бы ожидать от него бóльших достижений в области реалистического мастерства, чем это осуществилось на деле. К. Брюллов умер слишком рано, в самом расцвете своих творческих сил.

Наилучшие из итальянских сепий написаны им в год смерти, например, фигура лежащего навзничь итальянца с поднятой ногой, на которой еле держится испуганный смуглый мальчик; «Полдень» — молодой рыбак, замечтавшийся, сидя на парапете у моря, и сидящая рядом с ним на ступенях молодая женщина с маленьким голым ребенком на коленях, который блаженно раскинулся, греясь на солнце.

[1] Изыскания, сделанные в Государственном Русском музее, обнаружили, что один из набросков, на котором мы видим пифферари—мужчину и мальчика, изображает ту же натуру, что и гуашь О. А. Кипренского. Государственный Русский музей включил эту серию в число рисунков К. Брюллова.



Полдень. *1851,* сепия.*

Эти сепии исполнены такой радостью жизни, что по своему настроению перекликаются с произведениями его юности. Только теперь К. Брюллову не нужна античная форма для выражения своей основной мысли, и он довольствуется самым простым мотивом, увиденным им когда-то в натуре.

Работать акварелью К. Брюллов научился в раннем детстве, так как отец его был хорошим мастером миниатюрной живописи. К. Брюллов знал все тонкости этой капризной техники. Поэтому к числу его лучших портретов следует прибавить еще несколько, исполненных акварелью: прелестный портрет М. М. Бутеневой у колыбели дочери, написанный в 1835 г. в Буюк-Дере, Ж. П. Лопухиной (1833 г.), кн. Е. П. Салтыковой, гр. О. П. Ферзен на ослике (1835 г.), «Всадники» (1849 г.?) и др.

Рисункам К. Брюллова можно было бы посвятить отдельную главу, но это не входит в рамки нашей работы. Упреки, которые ему делались в этом отношении: признание его техники как исключительно академической, не умеющей тонко передать содержание темы и характер,—верны лишь отчасти.

Рисунок К. Брюллова эволюционировал в том же направлении, как и его живопись. Пластический и отвлеченный в молодости рисунок (когда К. Брюллов, освободившись от несколько искусственной уверенности лучшего ученика Академии, искал прежде всего изгиба линий и их ритмической согласованности) сменяется постепенно более характерным. Впрочем, и в юности в зарисовках с натуры он бывал и четким и метким. Карандашные портреты К. Брюллова отличаются большой тонкостью, но в выразительности уступают портретам Кипренского.

В заключение следует сказать несколько слов о композиции «Диана на крыльях ночи», исполненной незадолго до смерти. В ней художник воплотил большое чувство любви к природе и жизни. Рисунок говорит о теплой летней ночи, пролетающей над землею, над мирным кладбищем Монте-Тестаччио, где К. Брюллов был впоследствии похоронен. Нежно-романтический, он вольно интерпретирует античные образы.

Глубоко прочувствована спокойная поза Дианы. Она сидит так удобно, прислонясь к крылу Ночи, что и зрителя охватывает чувство блаженного спокойствия.

Знание К. Брюлловым анатомии, пластики, самых сложных движений тела и лица может быть сравниваемо только со знаниями и мастерством А. А. Иванова.





ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Мы уже указывали на то, что К. Брюллов не был создателем нового направления, не был главою школы, каким был, например, Венецианов. Вместе с тем его роль в истории русского искусства была чрезвычайно велика. Русский классицизм в области живописи выразился гораздо слабее, чем в архитектуре и скульптуре, давших крупнейших художников и замечательные образцы мастерства.

Егоров, Шебуев, А. И. Иванов и др., подражая иностранным образцам, создали в России академическую школу живописи. Их стремление к абсолютной анатомической правильности рисунка, искания уравновешенной и четкой композиции, масса чисто школьных, но твердых знаний создали из них превосходных преподавателей. Без них в России не выработались бы такие высокообразованные в своей специальности художники, как А. А. Иванов и К. П. Брюллов.

Но сами по себе произведения этих первых академических профессоров, частью предназначенные для украшения дворцов и церквей, были еще недостаточно свободными, несколько неуклюжими и по отношению к Европе провинциальными.

Другими, более органическими для России путями шло развитие русского портретного искусства — от портретов А. П. Антропова, Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого до портретов В. Л. Боровиковского, О. А. Кипренского, К. П. Брюллова.

К. Брюллов, унаследовав достижения обоих этих течений, с необычайною легкостью и свободой, свойственными его таланту, стал в уровень с западноевропейским искусством.

Ясность и выразительность его художественных образов, богатство и привлекательность его живописного языка с огромной эмоциональной силой действовали на его современников. Именно благодаря К. Брюллову пробудился в России широкий интерес к живописи, слава его проникла в самые глухие провинциальные уголки. В ярких пластических образах, понятных многим, он выражал прогрессивные идеи своего времени. Мы видели, что Гоголь приветствовал его как выразителя современности, которая, «чувствуя свое страшное раздробление, стремится совокуплять все явления в общие группы и выбирает сильные кризисы, чувствуемые целою массою», а профессор Д. дель Кьяппо говорил: «Г-н Брюллов желал показать... до какой степени сила экспрессии может соединиться с живописью масляными красками, и показать в веке таком, как наш, потрясаемом сильными страстями и ищущем самых сильных ощущений».

«Последний день Помпеи» была первой романтической картиной со значительным, захватывавшим зрителя, как в России, так и в Италии, содержанием; романтические картины Орловского не выходили за пределы горячо написанных эскизов, а творчество Кипренского наиболее значительных результатов достигло в портрете.

К. Брюллов и А. А. Иванов различными путями подходили к стоящей на очереди задаче— созданию в монументальной форме значительной по содержанию тематической картины. Оба они исходили из классицизма, но К. Брюллов шел к романтизму, а А. А. Иванов, минуя этот этап, непосредственно шел к реализму. В творчестве обоих мастеров осталось много элементов классицизма, но их произведения являлись доказательством мощного усилия русских художников дать решение труднейших проблем мирового искусства.

К сожалению, и тот и другой мастер создали только по одному монументальному произведению. Дальнейшее развитие русской живописи пошло другими путями, минуя достижения двух крупнейших художников первой половины XIX века. Художника, который, подобно Курбэ во Франции, перешел бы непосредственно в своем творчестве от романтизма к реализму, в России не было. Революционная ситуация 60-х годов заставила резко порвать со всем прошлым русского искусства.

Современный интерес к монументальной живописи заставляет нас особенно внимательно отнестись к творчеству К. Брюллова и А. А. Иванова.

Следует еще раз оттенить одну особенность творчества К. Брюллова, ценную не только исторически, но и для нашего времени: он изображал, подобно многим классикам, все, что ему казалось нужным для всестороннего освещения темы, изображал в пейзаже и в комнатах человека и животных, не считаясь с условными делениями живописи на жанры.

В основе решения таких сложных задач должна лежать большая свобода во владении рисунком и уменье передавать форму в движении.

К сожалению, К. Брюллов не развивал дальше тех психологических взаимодействий между несколькими лицами, которые намечались в портрете Самойловой с арапчонком и в особенности в группе Плиния-младшего с матерью в картине «Последний день Помпеи». Если бы он пошел дальше по этому пути, его связь с последующим развитием русского искусства была бы более тесной и прочной.

Мы видели, что К. Брюллов сознавал своевременность и необходимость создания национальной русской школы живописи. Это неизбежно влекло за собою, как одно из частных требований, создание картин на темы из русской истории. Попытка написать огромную кар-

тину на сюжет «Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием» хотя и окончилась неудачей, но, как мы видели, не была лишена интереса и в некоторых отношениях была даже новаторской.

Подводя итоги творческой деятельности К. Брюллова, следует наметить две основные линии его живописных исканий, которые и в наше время представляют значительный интерес. Первая — разрешение проблемы большой картины, которая должна быть украшением парадного зала. Мы видели, что К. Брюллов в молодости много внимания уделяет передаче скульптурной полноты объема средствами живописи, без подчинения живописной стихии идее чистой формы. В этом было коренное отличие поставленной К. Брюлловым проблемы от близких на первой взгляд вопросов, выдвинутых Энгром. Поэтому К. Брюллов уделяет так много внимания этюдам на открытом воздухе в поисках способа передать живое округлое тело в пространстве, не разрушив чистоты формы игрою света и цвета. Решение задачи с помощью светотеневой моделировки, сводящей на-нет значение цвета, его не удовлетворяло. В ранней молодости он растворял игру цвета в тональном единстве картины («Нарцисс», «Эрминия у пастухов»), теперь он ищет возможной связи светотеневого решения с применением крупного звучного красочного пятна. Сила этого красочного пятна, действующего как самостоятельный фактор, отрицает простую раскраску объемов, когда цвету отводится лишь подчиненная роль («Всадница», эскиз к «Полдню», «Вирсавия»).



Гр. О. П. Ферзен на ослике. *1835, акварель.*

Вместе с тем художник тщательно изучает законы моделировки на открытом воздухе, но в замкнутом, полузатененном пространстве. Картина «Последний день Помпеи» суммировала полученные художником выводы, объединив на одном холсте два композиционных принципа: светотеневое построение целого и отдельных, включенных в него групп, и цветовое ее решение в известном ритмическом чередовании крупных по размеру и интенсивных по цвету красочных пятен.

Второй принцип для достижения единства впечатления был все же подчинен первому. Тени и переходы от света к тени достигались усилением или ослаблением одного и того же тона, что грешило против закона изменения цвета в свету. К. Брюллов это видел и чувствовал и в некоторых частях картины еще довольно робко (преимущественно передняя группа, изображающая сыновей, несущих отца) применил новый принцип разрешения антагонизма между светом и цветом, раздробив цветовое пятно и попробовав придать различные оттенки в тени и в свету окрашенной в единый цвет ткани. От этого свет как бы проник в глубину самой тени, она стала более жизненной и прозрачной.

Однако в целом картина кажется сначала прописанной в два тона и потом подкрашенной так, что светотеневая основа проступает сквозь цветовой покров, темнит его и заглушает мерцание красок.

Опыты, проведенные К. Брюлловым в его поздних парадных портретах, и заключались в том, чтобы подойти к новому решению построения большой картины. В портрете Салтыковой К. Брюллов добился впечатления полноты объема и формы, отрешившись от представления абстрактного бескрасочного подмалевка. Подмалевок попрежнему существовал, но он был скрыт живым цветовым покровом. Вся цветовая гамма, от глубокой тени до тончайших нюансов в свету, прослежена в основных частях картины как бесконечная цветовая игра, и каждый переход в свету определен новым оттенком цвета. В этом решении не было ничего особенно революционного, так поступали все крупные колористы прошлого. Своеобразие поставленной К. Брюлловым задачи заключалось в том, что он искал ее решения применительно к большой плоскости, рассчитанной на значительное расстояние; в этом заключались свои специфические трудности. Нужно было прийти к решению задачи не дроблением цвета на мелкие мазки, но игрою крупных цветовых пятен, меняющих свою тональность в зависимости от освещения. В связи с этим стояла перед К. Брюлловым и другая труднейшая задача — не убить в этой цветовой игре живую пластику человеческого тела, игру лица, неуловимые модуляции света на поверхности живой кожи.

Второй основной линией творчества К. Брюллова была, как мы видели, работа над портретом. И в этой области он ставил перед собою целый ряд проблем. Опираясь на великих портретистов прошлого, К. Брюллов ищет средств наиболее полно передать характер модели как в смысле психологической характеристики, так и в смысле яркого воплощения ее живой материальности. То отдаляя от себя модель, как в портрете Н. Кукольника, то приближая, как в портретах Струговщикова и Ланчи, К. Брюллов ищет различных способов живописного разрешения темы. Обобщенная живопись в портрете Н. Кукольника не имеет ничего общего с живописною игрою портрета Ланчи, которая далека и от тонального решения в автопортрете. Но как бы ни были различны живописные задачи, в основе портрета всегда лежит строго нарисованный остов, абсолютная точность всех перспективных планов. Когда этого нет, как, например, в большом портрете А. Н. Голицына, где пропорции кажутся неубедительными, тогда и живописное решение задачи не удовлетворяет зрителя, не удовлетворяло, вероятно, и самого художника. Мы вовсе не хотим отрицать у К. Брюллова наличия многих неудачных вещей,—при огромном количестве написанных им портретов это было совершенно неизбежно; хотим только подчеркнуть, что наилучшие из них могут быть поставлены в ряду крупнейших достижений в этой области как русского, так и западноевропейского искусства.

Молодым советским художникам при оформлении огромных зданий, которые нужно украсить живописью живой, пространственной и объемной, где содержание и форма были бы неразрывно слиты, где пластика человеческого тела могла бы зазвучать во всей ее красоте, есть чему поучиться у К. Брюллова. Следует при этом учесть и его чрезвычайно ценные опыты в области цветового решения композиции. Это цветовое решение, в связи с серьезным изучением законов света, может дать много интересного и тогда, когда молодой художник обратится к портретам К. Брюллова, несмотря на то, что в этой области последний имеет в русском искусстве много великих соперников.

В узко техническом смысле—в умение использовать грунт, подмалевок, в наложении красок, в применении лессировок—К. Брюллов был мастером живописи масляными красками, достойным изучения. Умением использовать лессировки частично объясняется та иллюзия



Портрет кн. Е. П. Салтыковой. Рим. *Акварель.*

живого тела, которая создается у зрителя, когда он смотрит на этюд спящей («Юнона») и на руку Ланчи и самого художника.

Почти все картины К. Брюллова прекрасно сохранились, и яркие краски не утратили силы цвета.

Все вышесказанное свидетельствует, что К. Брюллов не только на школьной скамье, но и в течение всей своей жизни тщательно изучал старых мастеров. Однако это были по преимуществу мастера XVII, а не XVI века. Влияние Рафаэля на творчество самого Брюллова проследить трудно. Гвидо Рени мог отчасти влиять на него своей тональностью, но К. Брюллов искал у него преимущественно ритмических законов композиции; искусству живописи он учился у Рубенса и Ван-Дейка. Перед Веласкесом К. Брюллов благоговел и у него искал решения загадки той непостижимой иллюзии живого тела, которая характерна для великого испанца. Невозможность приблизиться к нему всегда К. Брюллова мучила. Гораздо реже, хотя и с похвалой, вспоминает К. Брюллов о Тициане.

Трудно предположить, что художник, так глубоко любивший свое ремесло, образованный и общительный, был плохим преподавателем.

Стасов в лице К. Брюллова хотел убить Академию, которая была для него воплощением ненавистного феодального искусства, с его казенными сюжетами и мертвой, схоластической формой. Он не хотел признавать никакой разницы между творчеством, системой преподавания К. Брюллова и Академией в целом, которую представляли в то время Бруни, Басин и Марков. Вслед за Стасовым и А. Бенуа целиком отдал К. Брюллова Академии. Оба критика во имя различных принципов одинаково желали видеть в К. Брюллове прежде всего схему, отвлеченный, нужный им образ, но не живого человека и художника.

Стасову нужно было расчистить дорогу молодому, свежему, демократическому искусству, которое приняло непосредственное участие в общественных битвах, создавая картины, взятые из окружающей обыденной жизни, выбирая сюжеты, сатирически заостренные. Политическая карикатура, первые обличительные картины Перова—именно такое искусство было нужно просветителям 60-х годов. Для последователей эстетической теории Чернышевского мало было одного реалистического метода, он должен был быть приложен к современной общественной жизни, чтобы и художник мог участвовать в ней в качестве борца.

Для этой цели нужно было резко и решительно порвать с Академией, оплотом дворянского искусства, что и сделали в 1863 г. четырнадцать конкурентов на золотую медаль. Что могла противопоставить Академия натиску молодого искусства? Сладкие картины Т. А. Неффа, подобные же в большинстве случаев портреты И. К. Макарова, в которых не было рисунка, или бездарную программу Ф. А. Моллера? Даже Бруни почти ничего не писал после своей большой картины («Медный змий»). Только К. Д. Флавицкий выказывал известный талант. Одно имя К. Брюллова противопоставляла Академия молодым реалистам, как имя, которое еще не утратило своего обаяния. Нужно было доказать, что это обаяние—пустой мираж, тогда Академии не на что было бы опереться. Стасов это и сделал и в этом тактическом приеме был прав.

Он был неправ лишь впоследствии, когда сердился на Репина за его слова: «Грозный приговор был произнесен, и никто, кажется, не дерзнул усомниться, исключая художников, что Брюллов был ничтожная личность» [1]. Неправ он был и тогда, когда не хотел верить Ге, что он многим обязан К. Брюллову; высокую оценку художника Ге сохранил до конца своей долгой жизни.

[1] «Письма об искусстве». Письмо первое. «Театральная газета», 1893 г.



Всадники. *Акварель.*

Рассмотрим наиболее существенные упреки, которые были сделаны К. Брюллову Стасовым. В основном они сводились к тому, что К. Брюллова мало интересовало содержание его произведений.

Стасов упрекает его за излишнее разнообразие тем, но это было одним из признаков романтического направления, бесконечно обогатившего искусство XIX века, раздвинув его территориальные и временные границы. Разнообразие тем Пушкина нисколько не вредило его поэзии.

Однако упрек Стасова не совсем верно направлен по отношению к К. Брюллову. Наилучшие из его картин изображали сцены из мифологии или античного мира; попытки К. Брюллова написать что-либо на средневековый сюжет часто кончались неудачей. Охарактеризовать глубокие симпатии К. Брюллова к античному миру мы пытались в первой главе.

Утверждение Стасова, что К. Брюллов был незнаком с античной мифологией, фактически неверно. Он был с ней хорошо знаком, был знаком и с античной поэзией. Указание на эскиз «Диана и Эндимион» (40-х гг.) неудачно, так как он был написан на сюжет эротической новеллы Касти, и написан, повидимому, по заказу.

Упреки, обращенные к содержанию картины «Последний день Помпеи», доказывают, что Стасов смотрел на нее недостаточно внимательно, потому что он ее содержания не понял. Не стихийный, животный страх хотел изобразить художник, но картину человеческой доблести и человеческих привязанностей. Вместе с тем К. Брюллов, как мы видели, не собирался показать в своей картине различные классы римского общества, столкновение язычества с христианством. В этом отношении Стасов прав: задача К. Брюллова была значительно проще. Написанная под впечатлением виденных К. Брюлловым развалин античного города и на основе писем очевидца—Плиния-младшего, картина не столько выражала истолкование художником разыгравшейся некогда катастрофы, сколько его восхищение пластической красотой человека, многообразием проявлений нравственных его качеств, мужества и трусости, благочестия и алчности, сыновней и материнской любви и пр.

Утверждение, что «Брюллову всегда и везде чужда внутренняя область души», опровергнуто самим Стасовым в его анализе интимных портретов К. Брюллова.

Утверждение, что К. Брюллов после «Помпеи» не совершенствовался, как мы видели, совершенно неверно и опять-таки опровергнуто частично самим Стасовым.

Более чем поверхностно, наконец, утверждение Стасова, что К. Брюллов не мог быть образованным человеком, потому что, занятый живописью и кутежами, он не имел времени читать книги. Может быть, во вред своему здоровью, но он читал книги по ночам, и нет нужды перечислять многочисленные указания современников, которые свидетельствуют о значительной для художника начитанности в области литературы и истории и даже об известном интересе к естественным наукам.

Можно, с другой стороны, присоединиться к суждению Стасова о том, что религиозные картины К. Брюллова рассудочны и холодны, а его жанры — «царство пустяков и всего поверхностного». Однако даже и в этой последней области он дает в конце жизни прочувствованные композиции.

Романтический парадный портрет К. Брюллова, в силу самого своего характера, не мог не подвергнуться жестокой критике со стороны Стасова. Осуждение романтизма, как всего направления в целом, заставило Стасова отрицать всякое, даже историческое, значение творчества К. Брюллова, хотя он не мог не признать, что К. Брюллов «был превосходный рисовальщик и колорист».



Пейзаж на острове Мадейре. *1849, гуашь.*

Критика А. Бенуа была значительно поверхностнее критики Стасова. Она отрицала достоинства самого мастерства К. Брюллова ради выдвижения принципа абсолютной свободы художника, отрицания всякой школы, что привело в конце концов к господству дилетантизма в русском искусстве. Признавая все заслуги Венецианова, нельзя сказать, что в смысле технического мастерства он стоит выше К. Брюллова. Подобные утверждения путали все фактически существовавшие соотношения между различными величинами в русском искусстве и затемняли его действительную историю.

Присмотримся теперь внимательнее к тому, какую роль сыграла преподавательская деятельность К. Брюллова в Академии. Все его ученики единогласно свидетельствуют о том, что К. Брюллов расшатал классические устои, что он требовал от учеников точного воспроизведения в рисунке той модели, которая была поставлена в классе. Впоследствии это превратилось в бессмысленную копировку всех мелочей натуры, но всякий метод можно довести до абсурда. Метод работы самого К. Брюллова был далек от точной копировки натуры. Мок-

рицкий оставил об этом ясное свидетельство, рассказывая о работе К. Брюллова над «Распятием»: «...я посматривал на натурщика и дивился, откуда брал художник изображаемую красоту форм и выражений, ибо, сравнивая с живописью, я видел только некоторое сходство пятен света и тени» [1]. В сочинении эскизов К. Брюллов требовал соответствия между содержанием темы и ее воплощением в образах. Об этом ясно свидетельствует анекдот, который приводит в своих воспоминаниях Ге: рассказ о том, как К. Брюллов не получил первого номера за сочиненный им на пари для ученика эскиз, потому что экзаминатор «любит чистенько, аккуратно» [2].

Очень интересно привести слова Ге, который говорит о значении преподавания К. Брюллова для молодых художников; они были записаны на основании тех свежих впечатлений, которые он вынес от разговора с товарищами, только что поступив в Академию. В это время К. Брюллов был еще жив, но его уже не было в Петербурге. «Брюллов, зная старых мастеров лучше всех, что и доказал своей копией с «Афинской школы» Рафаэля и копией с «Иоанна Богослова» Доменикино, первый из русских художников поставил выше всего натуру. Идеал его была натура, оттого он в своих разнообразных произведениях достиг полной иллюзии действительности. Этот поворот к натуре, к правде, и был так плодотворен в последующих художниках, составляющих его школу. В этом освобождении заключается возможность своего народного и свободного искусства.

Он ввел у нас живой рисунок, т. е. поглощение всех частей общей формой. В этой общей форме могло проявиться живое движение характера фигуры. Этого прежде не было. Он ввел также у нас рельеф, тесно связанный с рисунком. Предметы стали отделяться от фона. Он внес необходимый свет, принадлежащий картине. Это оживило фон и сделало его отсутствующим, как в природе. Изучая непрестанно натуру, он уничтожил единую манеру. Для каждой натуры он вызывал новую, ей подходящую манеру, это дало ценность разнообразию приема. Он потребовал полное изучение всего, что может войти в картину. Художник, вместо отдельных жанров, поставил своей задачей выполнить художественное впечатление всецело, какая бы область жизни ни была им избрана» [3].

Меликов рассказывает, что не легко было поступить в мастерскую К. Брюллова, для этого надо было его заинтересовать собою (конечно, были и ученики, просто назначенные к нему). Свою мастерскую К. Брюллов организовал не согласно с академической системой преподавания, но по типу западноевропейских художественных студий. Более близкие к нему ученики почти не отлучались из его мастерской: растирали краски (как Липин), помогали ему в некоторых случаях (например, К. Брюллов просил Мокрицкого начертить

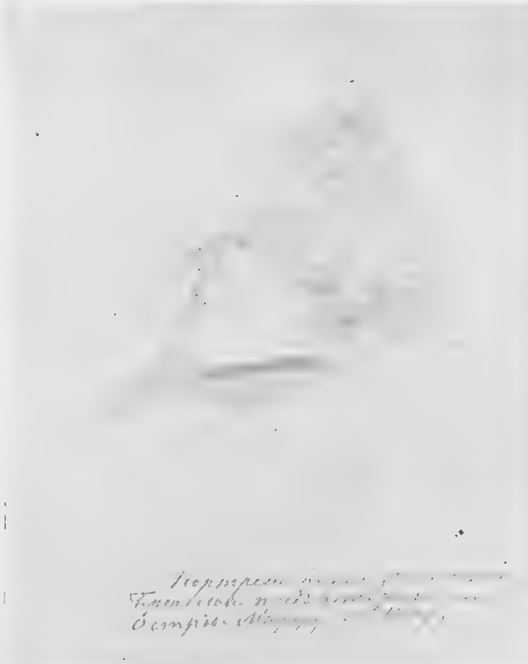
[1] «Воспоминания о К. Брюллове», стр. 154. Интересно привести суждение Делакруа об опасности для художника слепо следовать модели: «Модель никогда не выразит того движения, которое вы увидели в вашем воображении. Вместо того, чтобы воодушевиться, энергично подчеркнуть жест, она устает и становится все более и более ледяной. С другой стороны, натура имеет такое могущество, такую притягательную силу, что, когда она позирует перед вами, когда вы держите кисть, вы не можете противиться очарованию ее копировать. Ваша композиция разрушена, вы делаете, может быть, серию прекрасных этюдов, но вы кончите безусловно тем, что напишете скверную картину». Delacroix par Raymond Escholier.. 1832—1848. (La vie et l'art romantiques.) Paris, 1927.

[2] «Тарас, как только поставят первый номер, беги ко мне». Прибегает Тарас.—«Слышите?»—«Слышу».—«Яковлеву».—«А чорт вас возьми, я вам задам!» Летит Карл Павлович в класс, застает профессора. Никому не говоря, подбегает к эскизу, стоит перед ним... профессор Марков. Как ущипнет его Карл Павлович. Тот отскочил. «Что с вами?»—«Вишь, как отскочил. А что, ежели бы фурии полезли на тебя, что бы ты сделал? А тут, видишь, разлегся как ни в чем не бывало, дурак. Чорта смыслит. И это у тебя первый номер».—«Не сердись, Карл Павлович, можно переставить, ошиблись». «Н. Н. Ге, его жизнь, произведения и переписка». Составил В. В. Стасов. Изд. «Посредник», М., 1904 г., стр. 50—51.

[3] «Н. Н. Ге, его жизнь, произведения и переписка». Составил В. В. Стасов. Изд. «Посредник», М., 1904 г., стр. 58—59.

ему перспективу в портрете Салтыковой), постоянно присутствовали при исполнении им картин, делили его досуги, принимали иногда его гостей и пр. В то же время он периодически просматривал их работы и судил их строго [1].

«Вчера пришел я в студию рисовать изображение одной фигуры с картины Брюллова. Он был наверху, в спальне. Я пошел к нему... он побежал вниз по лестнице и на пороге мастерской встретил Моллера. Брюллов занялся с ним разговором, а я пошел рисовать. Вошел Брюллов в мастерскую. Потом подошел к рисунку. «Это что за ладонь? — точно в теплой перчатке... Дайте карандаш: вот как идут пальцы, чувствуйте красоту линии, ведь немногого недоставало, а теперь совсем другая рука; в каждом пальце ищите выражения движения, отвечающего положению руки; заметьте, что рука заодно с лицом действует при каждом внутреннем движении человека; испуг ли, удивление ли, грусть ли, радость ли, руки, если они свободны, всегда действуют согласно с лицом; наблюдайте и изучайте это согласие, чтоб лицо не выражало одного, а рука другого. Чувствуйте каждое движение сами, будьте актером: страдайте, радуйтесь, задумывайтесь, и на самом себе вы поймете лучше, чем подметите у других. Душа художника, как зеркало, должна отражать в себе всю природу; образованный вкус его выберет из нее прекрасное, а талант передаст в картине. Но прежде всего овладейте механизмом. И ознакомьтесь как можно более с рисунком, чтоб свободно, не затрудняясь, передавать задуманное и прочувствованное. Несвободное изложение задуманного предмета охлаждает воображение и отнимает свежесть мысли, а без них и картина бывает вяла и натянута» [2].



Автопортрет в профиль. *1849, рисунок.*

Не особенно хорошо настроенный по отношению к К. Брюллову Солнцев свидетельствует, однако, о том, что «ученики во всякое время могли приходить к Брюллову; он внимательно рассматривал их работы, давал дельные советы и указания, все объяснял с любовью» [3].

Однако преподавание К. Брюллова могло не приносить пользы, если сводилось к одним лишь техническим указаниям, если эстетические взгляды художника устарели и отстали от требований общества.

В последние годы деятельности художника это отставание могло уже оказаться довольно значительным. Повидимому, К. Брюллов в теоретических своих взглядах до конца жизни не преодолел романтической эстетики, которая в 40-х годах была уже отвергнута всей передовой критикой. Белинский в это время требовал, чтобы искусство служило обществен-

[1] 15 марта 1837 г. Мокрицкий записывает в своем дневнике: «После одиннадцати часов понес я к Брюллову свой рисунок; последним натурщиком был он очень доволен, все прочие рисунки разбранил как нельзя хуже; невзирая на это, остался доволен моими успехами и позволил даже полчасика погулять».

[2] Мокрицкий, Воспоминания о Брюллове. «Отечественные записки», 1855 г., № 12, стр. 176—177.

[3] «Воспоминания Ф. Г. Солнцева». «Русская старина», 1876 г., март, стр. 631.

ным задачам; оторванность искусства от жизни для него убийственна, говорит Белинский, «чему доказательством может служить жалкое положение современной живописи» (1847 г.) [1]. Раздавались голоса, говорившие о том, что отрицая классицизм, нужно понимать и нелепость романтизма как видоизменения его.

В «Современнике» появляется в связи с этим статья, которая выше всего в искусстве ставит естественность, указывая, что в период романтизма в каждой картине мерцают куски молнии и зарево «Последнего дня Помпеи». Для эстетики 40-х годов характерно также требование кабинетной, а не монументальной живописи [2]. Одним из пунктов обвинения К. Брюллова Стасовым было сходство его творчества с романтической французской литературой, которая казалась Стасову ужасной, варварской.

Мы видели, что К. Брюллов, все больше обогащая свой художественный метод реалистическими приемами, был в отношении тематики своих произведений далек от требований современности.

Однако его преподавательская деятельность могла стать вредной лишь в том случае, если бы он гасил в молодых художниках это стремление к изображению современности, если бы он препятствовал зарождению русской жанровой живописи.

Между тем всем известно, что талант П. А. Федотова развился благодаря участию К. Брюллова.

Мы уже указывали на то, что К. Брюллов не доверял успехам людей, начинавших систематически учиться живописи уже в зрелых годах. С таким же недоверием он сначала отнесся к Федотову, но, заметив его быстрый рост, его выдающийся талант, он готов был всячески ему содействовать и направлять его деятельность в избранном им роде живописи [3].

Если беспристрастно взглянуть на «Сватовство майора» или «Вдовушку» Федотова, с их пластическим выражением и тонкой живописью, и на лучшие произведения К. Брюллова— мы всегда найдем между ними значительное сходство. Гибкий рисунок Федотова, его любовь к плавным, обобщающим линиям продолжают традиции рисунка К. Брюллова. При всей сложности и живости композиции картины Федотова всегда построены строго, обдуманно. Свобода движений, пластическая округлость тела и, наконец, интенсивная красочная гамма в соединении с тончайшими переливами оттенков указывают на прямую связь живописи Федотова с живописью К. Брюллова.

Известно, что сам Федотов с огромным уважением относился к своему учителю. К сожалению, не сохранилось почти никаких воспоминаний об их отношениях при жизни. Мы бы тогда, может быть, узнали и о том, что именно по совету К. Брюллова Федотов тщательно изучал в Эрмитаже голландских художников и французских мастеров XVIII века, так как оба художника в своем мастерстве опирались на старые традиции.

Нам уже приходилось коснуться отношений К. Брюллова к Шевченко. Содействовав его освобождению, К. Брюллов устроил его пенсионером Общества поощрения художников и принял в число своих учеников. В течение долгого времени Шевченко был в числе лиц, наиболее близких К. Брюллову, и, подобно Мокрицкому, почти неотлучно находился в его мастерской.

[1] Ф. Ацаркина, Художественная идеология России 1840-х годов. «Русская живопись XIX века». Сборник статей под редакцией В. М. Фриче. РАНИОН. 1929 г., стр. 14.

[2] Там же, стр. 25—26.

[3] «...Карл Павлович Брюллов расхвалил эскиз Федотова и часто с ним виделся... Он [Федотов] все еще думал посвятить себя живописи военных сцен и только впоследствии, посоветовавшись с Брюлловым, перешел к тому роду, который так согласовался с его образованием, талантом и взглядом на искусство». А. Дружинин, Воспоминание о русском художнике П. А. Федотове. М., 1918 г., стр. 20—21.

Фактически эта близость началась еще до формального освобождения Шевченко. Влияние К. Брюллова на творчество Шевченко как живописца было решающим, но оно не помешало последнему избрать собственную дорогу, которая вела к лирическим экспрессивным образам, часто полным глубокого трагизма.

Мягкая кисть Шевченко в его некоторых работах масляными красками, его глубокий рельеф, его прекрасное тонкое мастерство в акварели—весь этот художественный язык выработался под влиянием К. Брюллова, всем этим обязан Шевченко своему учителю. Отказ К. Брюллова помочь Шевченко освободиться из оренбургского заключения был продиктован, по всей вероятности, теми мотивами, которые были Брюлловым выставлены, а именно—его недостаточной авторитетностью в соответствующих правительственных кругах. Знаменитый иллюстратор Гоголя—А. А. Агин учился в мастерской К. Брюллова и оттуда вынес те твердые основы рисунка, которые помогли ему впоследствии владеть им так легко и свободно.

Наконец, еще один художник может быть назван прямым учеником К. Брюллова, хотя никогда непосредственно не пользовался его советами,—это Ге.

Мы уже приводили ту высокую оценку благотворного влияния К. Брюллова на молодых художников, которая была сделана Ге. Чрезвычайно интересен еще один рассказ Ге, где он непосредственно указывает на то, как незаконченная картина К. Брюллова помогла ему найти верный способ для технического исполнения этюда: «Товарищ позвал меня после класса посмотреть неоконченный портрет, доставшийся по смерти Карла Павловича Брюллова брату его Федору. Я побежал смотреть, и как сейчас вижу и чувствую то же, что в ту минуту. Прелестная женщина графиня Самойлова в маскараде, в причудливом костюме отошла в сторону залы, чтобы отдохнуть от маски; красивой обнаженной рукой скинула маску и опустила руку. Лицо пышет—жарко. Она оперлась на плечо девушки-подростка в яркожелтом костюме. Эта опущенная рука мне все сказала: она была только проложена в один раз—я все понял сразу: все, все раскрылось, я сам вздохнул, как Самойлова. Жду утра, бегу в класс и сразу подмалевываю весь этюд. Кто-то из товарищей сзади подошел и сострил: «Ого, настоящий Брюллов». Но я не обиделся, я был вне себя от радости: «Да, да, еще бы: большей похвалы трудно дождаться. Пойдите, посмотрите, тогда поймете» [1].

Влияние К. Брюллова на Ге не ограничивалось только заимствованием некоторых новых технических приемов, оно было очень глубоким. Не только в ранних эскизах Ге («Разрушение Иерусалимского храма», «Смерть Виргинии») мы чувствуем непосредственное воздействие К. Брюллова, но и во всех портретах итальянского периода («Портрет Герцена», 1867 г., «Неизвестная в голубом платье», 1868 г., и др.). Внутренний пафос, свойственный картинам Ге, их светотеневое построение, глубокий рельеф, разрывающий плоскостность картины даже в модернистическую эпоху вопреки воле художника («Христос перед Пилатом», 1890 г.),—все это внутренне роднит творчество Ге с творчеством К. Брюллова. Их сближает и любовь к глубокой, темной красочной гамме. Такая картина Ге, как портрет Петрункевич (1893 г.), показывает, что пленеристическая задача может быть решена без нарушения полноты объема и полнозвучности красок. В этом отношении Ге является прямым наследником К. Брюллова. Таким образом, нами намечен совсем иной ряд учеников К. Брюллова, чем тот, который принято считать его «школой».

Если беспристрастно взглянуть на сильные по живописи и экспрессивности эскизы Ге с их пластической выразительностью, энергией голов и на лучшие из произведений К. Брюллова,

[1] «Н. Н. Ге, его жизнь, произведения и переписка». Составил В. В. Стасов. Изд. «Посредник», М., 1904 г., стр. 20.

мы всегда найдем между ними больше сходства, чем между произведениями К. Брюллова и А. В. Тыранова, Я. А. Капкова или П. К. Михайлова и др. Последние восприняли у К. Брюллова более внешнюю сторону его таланта.

Тыранов по существу и не был его учеником. В год приезда К. Брюллова в Петербург Тыранову было уже двадцать восемь лет, и он собирался заканчивать свой академический курс. Для отчетной работы К. Брюллов подарил ему свою композицию «Девушка с тамбурином», которую Тыранов в точности скопировал, но произвольно раскрасил [1]. Вскоре после этого, в 1838 г., Тыранов уехал за границу, где самостоятельно продолжал работать в духе плохо понятого «итальянского жанра К. Брюллова». Он возвратился в Россию только в 1843 г., а в 1846 г. уехал на родину в Бежецк.

Так же, вне непосредственного влияния К. Брюллова, развивался и П. Н. Орлов («Октябрьский праздник в Риме»). В 1836 г. он уже участвовал на выставке, в следующем году был уже признан свободным художником, в 1841 г. уехал в Италию, где прожил пятнадцать лет.

В данном случае перед нами эпигоны и подражатели, а не ученики К. Брюллова. Тыранов не только фактически не был учеником К. Брюллова, но все его произведения доказывают, что он его не понял, а назойливо и неумело перефразировал внешне схваченные эффекты.

В «Воспоминаниях» кн. Г. Г. Гагарина сохранилось свидетельство о том, что деятельность Тыранова раздражала К. Брюллова.

Михайлов, по словам современников, был хорошим копиистом, оригинальных картин он почти не оставил. «Девушка, ставящая свечу», как и картина Тыранова, написана по композиции К. Брюллова и напоминает слабую копию, какой она по существу и была.

Яркость красок этих эпигонов, при скучной локальной раскраске предметов, показывает, что они в творческих исканиях К. Брюллова не поняли ничего.

Стоит поставить один из эскизов «Смерти Виргинии» или «Разрушения Иерусалимского храма» Ге, с их пластической выразительностью и динамическими цветовыми гармониями, рядом с картинами так называемой «брюлловской школы», чтобы понять, что это имя они носят по явному недоразумению, и ради справедливости и уважения к памяти одного из крупнейших русских художников от этого названия надо отказаться.

Большинство из непосредственных учеников К. Брюллова занялось впоследствии теорией живописи и оставило мало самостоятельных работ. А. О. Корицкий служил в Эрмитаже, Железнов писал заметки об искусстве, Мокрицкий читал теорию изящных искусств в Московском училище живописи. Это доказывает, что они осознали недостаток своих дарований и были достаточно подготовлены к пониманию общих вопросов искусства. Впрочем, Мокрицкий был хорошим копиистом, что доказывает его превосходная копия «Сватовства майора» Федотова. А. Н. Горонович специализировался в акварельной живописи и был хорошим мастером в этой области.

Сложнее отношение творчества К. Брюллова к Моллеру. Последний пользовался советами К. Брюллова, который считал его очень талантливым и ставил его в пример другим своим ученикам. «Поцелуй» Моллера в самом деле напоминает произведения молодого К. Брюллова. Однако, несмотря на то, что Моллер переписывался со своим учителем и просил его советов относительно своей большой картины «Проповедь св. Иоанна на острове Патмосе», можно предположить, что если бы он показал ее К. Брюллову, то, вероятно, заслужил бы с его сто-

[1] В альбоме К. Брюллова итальянского периода, хранящемся в Государственном Русском музее, есть маленький, но совершенно законченный набросок «Девушки с тамбурином».

роны ту же горячую отповедь, которую слышали не раз все его ученики. Нельзя упрекать только учителя за все ошибки учеников.

Если признать, что подлинными последователями живописного мастерства К. Брюллова были Федотов, Ге, Шевченко, тогда вся картина развития русского искусства получит более правильный характер. Повидимому, именно это хотел выразить Ге в словах: «Этот поворот к натуре, к правде, и был так плодотворен в последующих художниках, составляющих его школу. В этом освобождении заключается возможность своего народного и свободного искусства».

События 60-х годов были тем революционным скачком, который определил все дальнейшее развитие русского реализма. Однако этот скачок не мог бы иметь места без длительной его подготовки. Творчество К. Брюллова, во всей сложности его развития от неоклассицизма, через романтизм, к начаткам реализма, занимает большое место в русском искусстве. Как мы видели, оно было тесно связано с общим потоком русской культуры, имело известные аналогии в области литературы и музыки.

В свое время русский романтизм в лице лучших его представителей выражал наиболее прогрессивные течения русской общественной мысли. К ним следует причислить и К. Брюллова, с его открытой натурой художника, горячо любившего жизнь и природу, нравственно и физически прекрасного человека.

Романтизм К. Брюллова носит иной характер, чем творчество романтических художников Западной Европы, в нем сильнее классические традиции, но это было естественно в России, где классицизм получил такое мощное развитие в архитектуре и скульптуре. Вместе с тем гораздо большее значение, чем у западноевропейских художников, занимает в творчестве К. Брюллова портрет, в котором ему удалось оставить потомству глубоко понятые и блестяще воплощенные образы современников.



СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ

Список произведений К. П. Брюллова, печатаемый в настоящем издании, не может претендовать на исчерпывающую полноту. До настоящего времени существовали лишь два основных списка: краткий, составленный В. В. Стасовым (1861 г.), и более подробный, составленный А. И. Сомовым (1876 г.). При довольно значительном перечне произведений последний датирует лишь небольшое количество из них. Огромное художественное наследие К. Брюллова было распылено по коллекциям многочисленных собирателей, и составление полного списка было чрезвычайно затруднительно. В настоящее время, когда в Гос. Третьяковской галлерее, в Москве, и в Гос. Русском музее, в Ленинграде, сосредоточились богатейшие коллекции, задача несколько облегчена, но ввиду того, что со смерти художника прошло более полувека, возникают новые, почти непреодолимые трудности. Во-первых, местонахождение многих написанных К. Брюлловым портретов неизвестно. Во-вторых, невозможность сличить вместе ряд произведений затрудняет решение вопроса об атрибуции того или другого из них. Поэтому материал периферийных музеев остается в этом отношении под значительным сомнением в том случае, если происхождение его не является бесспорным. Следует указать, что лично ознакомиться с материалами периферийных музеев автор не смог. Нельзя утверждать и того, что все известные по выставкам произведения К. Брюллова действительно ему принадлежат. Иногда приходится подвергать сомнению и произведения, бывшие в собственности известных коллекционеров. Однако автор, имея в виду прежде всего фиксацию всех данных о художественном наследии К. Брюллова, включил в список все известные ему произведения, оговаривая свои сомнения в ряде случаев примечаниями. Список произведений, приписываемых К. Брюллову, составлен по преимуществу по материалам Третьяковской галлереи и Русского музея. Очень небольшое число произведений, числившихся в этой рубрике, исключено как явно не принадлежащее К. Брюллову. То же сделано по отношению к некоторым произведениям, бывшим на выставках. Во избежание того, чтобы одно и то же произведение не было упомянуто дважды или трижды, прослежены по возможности история произведения и его переход из рук в руки. Однако добиться точности в этом отношении в ряде случаев не удалось. Основой списка послужили наличие произведений К. Брюллова в музеях СССР и литературные источники (мемуары и каталоги выставок, списки, составленные В. В. Стасовым и А. И. Сомовым). Автор надеется, что, несмотря на то, что он считает свою работу лишь предварительной сводкой материалов, она может оказаться полезной и послужить базой для дальнейших исследований.

Принцип расположения материала в основном хронологический. Произведения, которым трудно найти тесные хронологические рамки, помещены в конце определенного периода деятельности художника.

Особенную трудность представляла датировка многочисленных набросков художника, поэтому в расположении этого материала, помимо хронологического, был использован и принцип его группировки по определенным сюжетам. Автор приносит глубокую благодарность А. Н. Савинову, обработавшему для данного списка произведения, хранящиеся в Гос. Русском музее, М. М. Колпакчи, содействовавшей данной работе своими библиографическими материалами, и А. И. Архангельской.

Все произведения, о технике которых сведений в списке нет, написаны масляными красками.

В СПИСКЕ ПРИНЯТЫ СЛЕДУЮЩИЕ СОКРАЩЕНИЯ:

Х. — холст
К. — картон.
Б. — бумага.
Д. — дерево.
Граф. кар. — графитный карандаш.
Ит. кар. — Итальянский карандаш.
Акв. — акварель.
Бел. — белила.

П. — Петербург.
М. — Москва.
К. — Киев.
АХ — Академия художеств.
ОПХ — Общество поощрения художеств.
ОЛХ — Общество любителей художеств.
Ос. собр. — Основное собрание.
ГТГ — Государственная Третьяковская галлерея.

ЖИВОПИСЬ

1810-е годы

1. Царица Савская. Копия головы Савской царицы, изображенной на картине Рубенса.
Местонахождение неизвестно, была в собств. Суханова в П., А. О. Корицкого в П.
2. Несколько копий с портрета папы Иннокентия X Веласкеса.
Местонахождение неизвестно.
3. Несколько копий с «Головы старика» Веласкеса, находившейся в галлерее гр. Строганова.
Одна из этих копий в 1865 г. принадлежала П. Д. Быкову.
Местонахождение неизвестно.
4. Гений вводит Минерву в храм искусств. Эскиз занавеса для ученического спектакля в АХ.
Б. (в два тона).
Местонахождение неизвестно. Был в собств. М. И. Железнова в П.
5. Гений. Этюд с натурщика.
За этот этюд художник получил серебряную медаль.
Местонахождение неизвестно. Был в музее АХ.
6. Натурщик.
Х. 0,615 × 0,440.
Гос. Русский музей. Пост. из АХ в 1925 г.
7. Натурщик
Х. 0,560 × 0,340.
Гос. Русский музей.
8. Натурщик.
Х. 0,580 × 0,710.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Г. Шварца в П.
9. Персей и Андромеда.
Х. 0,435 × 0,285.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.
10. Ромул и Рем.
Выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Была в собр. кн. Н. И. Дондукова-Корсакова в П., собр. Самарина в М.
11. Парис.
Местонахождение неизвестно. Был в собр. В. А. Кокорева в М.
12. Улисс перед Навзикаей после кораблекрушения. 1818 г.
За эту картину художник получил золотую медаль за экспрессию.
Выставки АХ 1820 г.
Местонахождение неизвестно.
13. Нарцисс. 1819 г.
За эту картину художник получил вторую золотую медаль.
Х. 1,620 × 2,090.
Выставки АХ 1820 и 1842 гг.
Гос. Русский музей. Пост. из АХ в 1925 г. Ранее собств. А. И. Иванова в П.

1820—1830-е годы

Петербург, Мюнхен, Рим.

14. Александр I спасает больного крестьянина. (Великодушие имп. Александра I.)
Выставка АХ 1820 г.
Местонахождение неизвестно. Была в собр. П. Свиньина и П. Ф. Витовтова.
15. Явление Аврааму трех ангелов у дуба мамврийского. 1821 г.
За эту картину художник получил первую золотую медаль.
Х. 1,130 × 1,440.
Выставка АХ 1821 г.
Гос. Русский музей. Ранее музей АХ.
16. Явление ангела Аврааму.
Выставка картин, принадлежавших Ф. И. Прянишникову, на постоянной художественной выставке ОПХ 1867 г. в П.
Местонахождение неизвестно.
17. Портрет актера А. Н. Рамазанова, отца скульптора Н. А. Рамазанова. 1821 г.
Х. 0,645 × 0,525.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Ранее собств. скульптора Н. А. Рамазанова.

18. Портрет матери скульптора Н. А. Рамазанова. 1821 г.
Местонахождение неизвестно.

19. Портрет П. А. Кикина (1775—1834), одного из основателей Общества поощрения художников (1820 г.). 1821—1822 гг.
Х. 0,813 × 0,702.
Выставки: Таврическая 1905 г. в П., первая Гос. музейного фонда 1918 г. в М., «А. С. Пушкин в Гос. Третьяковской галлерее» 1936 г.
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. из Гос. музейного фонда в 1920 г. Ранее собр. кн. П. Д. Волконского, в Московской губ. («Суханово»).

20. Портрет П. А. Кикина (1775—1834). 1821—1822 гг.
К. 0,195 × 0,150.
Гос. Русский музей. Ранее собств. ОПХ.

21. Портрет М. А. Кикиной, урожд. Торсуковой (1787—1820), жены П. А. Кикина. 1821—1822 гг.
Х. 0,826 × 0,717.
Первая выставка Гос. музейного фонда 1918 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. из Гос. музейного фонда в 1920 г. Ранее собр. кн. П. Д. Волконского, в Московской губ. («Суханово»).

22. Раскаяние Полиника. 1822 г.
Местонахождение неизвестно.

23. Горящий Содом. 1822 г.
Выставка коллекции картин в доме гр. Гурьева на Тверской в 1865 г. в М.
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. П. А. Кикина в П.

24. Эдип и Антигона. 1822 г. Программа, исполненная художником для ОПХ.
Местонахождение неизвестно.

25. «Ecce homo». 1822 г. Копия с картины Г. Рени.
Местонахождение неизвестно.

26. Портрет бар. Хорнштейна. 1823 г. Мюнхен.
Местонахождение неизвестно.

27. Портрет писателя Адальберта Филиппа Каммерера (1786—1848). 1823 г. Мюнхен.
Местонахождение неизвестно.

28. Портрет министра внутренних дел. 1823 г. Мюнхен.
Местонахождение неизвестно.

29. Портрет жены министра внутренних дел. 1823 г. Мюнхен.
Местонахождение неизвестно.

30. Портреты министра финансов и его дочери. 1823 г. Мюнхен.
Местонахождение неизвестно.

31. Портрет А. П. Брюллова, брата художника (1798—1877). Х. 0,450 × 0,348.
Гос. Русский музей. Ранее собр. семьи Брюлловых, собр. В. Е. Яковлева. Приобр. в 1939 г.

32. Портрет А. Л. Пехгольда. 1823 г. Рим.
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова 1899 г. в М.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Пехгольда.

33. Итальянское утро. 1823 г.
Выставки: АХ 1825 г. и ОПХ 1826 г.
Местонахождение неизвестно. В 1906 г. находилась в Германии, ранее в Зимнем дворце в П.

34. Юдифь и Олоферн. Эскиз. 1823 г.
Местонахождение неизвестно.

35. Олег прибивает свой щит к воротам Константинополя. 1823 г.
Картон.
Местонахождение неизвестно.

36. Братья Иосифа, принесшие платье брата своего к Иакову. Эскиз. 1824 г.
Местонахождение неизвестно.

37. Беседа Нумы Помпилия с нимфой Эгерией. Эскиз. 1824 г.
Б. 0,285 × 0,360. Слева подпись: *Bruloff*[1].
Гос. Русский музей. Ранее собр. Гос. Эрмитажа.

38. Эрминия у пастухов. 1824 г. Не окончена.
Сюжет заимствован из поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Песнь VII.
Х. 0,982 × 1,373.
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, собр. Ф. И. Прянишникова в М.

39. Благословение детей. Эскиз. 1824 г.
Писано по заказу ОПХ.
Х. 0,650 × 0,533.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собств. М. И. Железнова в П., Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

40. Сатир и вакханка. Эскиз. 1824 г.
Х. 0,255 × 0,210.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Н. И. Кокшарова.

41. Вакханалия. Эскиз. 1824 г.
Местонахождение неизвестно.

42. Надежда, питающая любовь. Эскиз. 1824 г.
Местонахождение неизвестно.

43. Портрет скульптора Вагнера. 1824 г.
Местонахождение неизвестно.

44. Портрет архитектора А. Ф. Мейера. 1824 г.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Е. М. Шашиной в г. Гродно.

45. Портрет архитектора Кленце. 1824 г.
Местонахождение неизвестно.

46. Портрет гр. Бутурлина. 1824 г.
Местонахождение неизвестно.

47. Портрет А. Н. Львова (1786—1849). 1824 г. Рим.
Х. 0,623 × 0,495.
Выставки: ОПХ 1826 г. в П., юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собств. Н. А. Львова, М. М. Львовой, галлерея Румянцевского музея.

48. Портрет кн. Гагариных (Евгений, Григорий, Лев, Феофил Григорьевичи). 1824 г.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. кн. А. Г. Гагарина в П.

[1] На обороте итальянская надпись с указанием, что эскиз получен в подарок от К. Брюллова в 1828 г.

49. Римская часовня (Вечерня). 1825 г.
Х. 0,525 × 0,426.
Выставки: ОПХ 1826 г. в П. редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П., картин и редких произведений художеств, принадлежащих членам имп. дома и частным лицам Петербурга, 1861 г.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Приобр. у гр. П. К. Ферзена в 1871 г.

50. Рыцарь и монах в лесу. Эскиз.
Выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собр. гр. П. К. Ферзена в П.

51. Пифферари перед образом мадонны.
Х. 0,535 × 0,425.
Выставки: АХ 1825 г., ОПХ 1826 г. в П., редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Приобр. у гр. П. К. Ферзена в 1871 г.

52. Пилигримы. 1825 г.[1]
Х. 0,627 × 0,536.
Гос. Третьяковская галлерея. Дар И. Э. Грабаря в 1917 г.

53. Пилигримы.
Х. 0,625 × 0,530. Подписная.
Украинская картинная галлерея в Харькове.

54. Пилигримы.
Б. 0,207 × 0,161.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа в 1930 г.

55. Пляска перед остерией в Риме.
Местонахождение неизвестно. Была в собр. гр. Потоцкой, в частном собр. в Англии.

56. Портрет Ф. В. Самарина (1784—1853). 1825 г.
Местонахождение неизвестно.

57. Портрет гр. Потоцкой. 1825 г.
Местонахождение неизвестно.

58. Портрет герц. Мекленбургского. 1825 г.
Местонахождение неизвестно.

59. Девушка, собирающая виноград в окрестностях Неаполя.
Х. 0,620 × 0,505. Справа подпись: *Roma C. Brulloff 1827*.
Выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П.
Гос. Русский музей. Ранее собр. гр. П. К. Ферзена, Гос. Эрмитажа.

60. Девушка, собирающая виноград.
Местонахождение неизвестно. Ранее собр. герц. Лейхтенбергских.

61. Собрание винограда.
Местонахождение неизвестно. Ранее собр. гр. Нессельроде.

62. Гилас и нимфы. Эскиз. 1827 г.
Х. 0,225 × 0,270.
Кировский художественный музей. Ранее собр. Уваровых, Гос. исторического музея в М.

63. Диана и Эндимион. Эскиз.
Местонахождение неизвестно.

64. Диана и Актеон. Эскиз.
Б. 0,139 × 0,215.
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собр. П. С. Уваровой.

65. Афинская школа.
Копия с фрески Рафаэля в Ватикане. 1824—1828 гг.
Выставка АХ 1833 г.
Музей АХ.

66. Образа в царских дверях в церкви русской миссии в Риме. 1828 г.
Местонахождение неизвестно.

67. Положение во гроб. Образ, написанный для одной из римских церквей.
Местонахождение неизвестно.

68. Итальянский полдень. Этюд.
Х. 0,270 × 0,220. Слева внизу подпись: *C. B. Roma*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи—собр. И. С. Остроухова в М.

69. Итальянский полдень. 1828 г.
Х. 0,640 × 0,550. На сорочке подпись: *С. В.*
Гос. Русский музей. Пост. из музея АХ в 1897 г. Ранее в Зимнем дворце.

70. Аллегорическая фигура в рост. Транспарант, писанный для бала при дворе вел. кн. Елены Павловны.
Местонахождение неизвестно.

71. Портрет музыканта и композитора гр. М. Ю. Виельгорского (1794—1866). 1828 г. Рим.
Выставки: редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П., юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М., Таврическая 1905 г. в П.
Собр. Л. А. Руслановой. Ранее собств. гр. Л. К. Виельгорского в П., М. А. и А. В. Веневитиновых в П.

72. Портрет скульптора Баруцци.
Местонахождение неизвестно.

73. Дети кн. Л. П. Витгенштейна, купающиеся, изображенные у ручья с нянею итальянкою. 1831 г.
Выставка АХ 1833 г.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. Гогенлоэ-Витгенштейна в Германии.

74. Портрет вел. кн. Елены Павловны (в тюрбане).
Местонахождение неизвестно.

75. Портрет вел. кн. Елены Павловны (1806—1873). 1829 г.
Х. 0,734 × 0,590. Овал.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

76. Портрет вел. кн. Елены Павловны (1806—1873). 1829 г.
Выставки: юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М., художественных произведений старины в Строгановском училище 1901 г. в М., Таврическая 1905 г. в П.

[1] К. Брюлловым была написана картина „Пилигримы" в 1825 г. В 1836 г. было сделано ее повторение для С. Д. Самарина. В 1918 г. на аукционе галл. Лемерсье находилась картина „Итальянские пилигримы", приписывавшаяся К. Брюллову. Проследить всю историю этих произведений и отожествить их с находящимися в настоящее время в государственных музеях нам не удалось. В каталоге ГТГ 1917 г. значилось, что принесенная в дар галлерее И. Э. Грабарем картина „Пилигримы" есть первый ее вариант 1825 г. Возможно, что вариант, находящийся в Харькове, принадлежал раньше С. Д. Самарину.

Местонахождение неизвестно. Был в собств. кн. Н. Н. Оболенского.

77. Портрет вел. кн. Елены Павловны (1806—1873) с дочерью. 1830 г.
X. 2,650 × 1,850. Справа подпись: *Roma MDCCCXXX Brulloff*
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Гос. Русский музей. Ранее в Ораниенбаумском дворце.

78. Автопортрет.
Д. 0,565 × 0,430.
Гос. Русский музей. Приобр. в 1902 г. из собр. Райкевича.

79. Портрет А. Н. Демидова (1812—1870). Эскиз.
X. 0,275 × 0,210.
Гос. Русский музей. Дар П. А. Брюллова.

80. Портрет А. Н. Демидова (1812—1870). 1831 г. Не окончен.
Выставка 1833 г. в Милане.
Местонахождение неизвестно.

81. Портрет Джованины Паччини. Этюд к «Портрету гр. Ю. П. Самойловой с арапчонком».
X. 0,530 × 0,390. Подпись: *C. Brulloff. 1832*
Музей русского искусства в Киеве.

82. Портрет гр. Ю. П. Самойловой (1805—1875), урожд. гр. Пален (с арапчонком). Подписной.
Выставки: Таврическая 1905 г. в П., русская художественная 1906 г. в Париже.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Дюлу в Париже, в собр. бар. В. Г. Гинцбурга в Киеве.

83. Всадница. Портрет Джованины, воспитанницы гр. Ю. П. Самойловой.
X. 2,915 × 2,060. Слева внизу подпись: *C: Brulloff MDCCCXXXII.*
На ошейнике собаки, бегущей за лошадью, надпись: «*Samoilo*»...
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Приобр. на аукционе имущества гр. Ю. П. Самойловой в Париже, при посредстве Дюлу, в 1874 г.

84. Портрет кн. П. П. Лопухина (1790—1873). Подписной.
Выставки: 1833 г. в Милане, русская художественная 1906 г. в Париже.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. кн. Н. П. Лопухина-Демидова, в Киевской губ. («Корсунь»).

85. Портрет Лопухина (?).
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. П. А. Демидова, в Ницце.

86. Вирсавия. Эскиз.
X. 0,875 × 0,615.
Выставки: старинных картин в ОПХ 1901 г. в П., русская художественная 1906 г. в Париже под названием «*La Baigneuse*».
Гос. Русский музей. Приобр. от А. А. Козловой в 1907 г.

87. Вирсавия. Картина не окончена.
X. 1,730 × 1,255.
Выставки: Московского училища живописи, ваяния и зодчества в 1855 г. и юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея — собр. К. Т. Солдатенкова в М.

88. Портрет Доменико Марини.
X. 0,500 × 0,620.
Новгородский историко-художественный музей. Ранее собств. кн. Гагариных, Гос. Русский музей.

89. Последний день Помпеи [1].
Картон.
Местонахождение неизвестно.

90. Последний день Помпеи. Эскиз.
Выставка картин «Старые годы» 1908 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. И. И. Ваулина в М.

91. Последний день Помпеи. Эскиз.
X. 0,560 × 0,740.
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.

92. Последний день Помпеи. Эскиз.
X. 0,580 × 0,810.
Выставка в память столетия со дня смерти А. С. Пушкина 1937 г. в Л.
Гос. Русский музей. Пост. из собр. Мордвиновой в 1918 г.

93. Последний день Помпеи. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. проф. Рихтера в М.

94. Последний день Помпеи. 1833 г.
X. 4,565 × 6,510.
Выставки: 1833 г. в Милане, «Салона» 1834 г. в Париже.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа в 1897 г. Ранее собр. А. Н. Демидова, музей АХ (до 1850 г.).

95. Смерть Инесы де Кастро.
X. 2,130 × 2,900. Слева подпись: *C. Brulloff MDCCCXXXIIII.*
Выставка 1834 г. в Милане.
Гос. Русский музей. Пост. из музея АХ в 1897 г. Ранее собств. кн. Голицына в П., собств. архитектора П. Карлони (до 1867 г.) в П.

96. За кубком. 1834 г.
К. 0,215 × 0,160.
Гос. Русский музей. Ранее Аничков дворец.

97. Портрет певицы Персиани. 1834 г. Подписной.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. П. П. Семенова в П.

98. Портрет Иньяцио Фумагалли, инспектора Миланской академии художеств. 1834 г. Милан.
Брерская картинная галлерея в Милане.

99. Портреты семейства Марьетти (семь фигур в Милане). 1834 г.
Местонахождение неизвестно.

100. Портрет архитектора А. М. Горностаева (1808—1872). 1834 г. Болонья.
X. 0,490 × 0,380.

[1] В каталоге Гос. Русского музея, изданном Врангелем, сказано: „Эскизы к этой картине находятся: в Третьяковской галлерее..., у г. Рихтера в М., А. И. Сомова в СПБ, М. Якунчиковой в СПБ, у И. И. Ваулина и у И. С. Остроухова в М."

Центральный музей Татреспублики в Казани. Ранее Гос. Третьяковская галлерея.

101. **Портрет** гр. О. И. **Орловой-Давыдовой**, урожд. кн. **Барятинской**, с дочерью **Наталией**.
X. 1,950 × 1,260. Слева внизу подпись: *Brulloff. Roma 1834*
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. в 1921 г. Ранее собр. гр. А. В. Орлова-Давыдова, в Московской губ. («Отрада»).

102. **Портрет** гр. В. Н. **Орлова-Давыдова**.
Местонахождение неизвестно.

Произведения, написанные в период между 1823 и 1835 гг.

103. **Итальянка, молящаяся в лесу.**
Выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. Негри.

104. **Римские пастухи.**
Местонахождение неизвестно. Была в собр. П. С. Строганова.

105. **Мальчик-итальянец.**
Б. на х. 0,430 × 0,368.
Кировский художественный музей им. А. М. Горького. Ранее собств. Марина (?).

106. **Итальянка у источника**[1].
X. 1,180 × 0,910.
Горно-марийский музей.

107. **Три итальянки у фонтана.**
Картинная галлерея Азербайджанского гос. музея в г. Баку. Ранее собств. Н. А. Глебова (?).[1]

108. **Вольтижер.**
X. 0,400 × 0,270.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.

109. **Портрет итальянского адвоката Франческо Аскани**[2].
Д. 0,554 × 0,460. Овал, вписанный в прямоугольник. На обороте надпись карандашом: *Ritratto avvocato d'ascani della Torre fatto dal Professor Bruloff Roma.* Под этой надписью — монограмма, в которой ясно различается только буква «*B*».
Гос. Третьяковская галлерея.

110. **Портрет** кн. Г. И. **Гагарина** (ум. в 1837 г.).
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. кн. А. Е. Гагарина в П.

[1] Подлинность № 106 и 107 не удостоверена.

[2] В каталоге ГТГ 1917 г. портрет был датирован 1851 г. Однако нижеследующий отрывок из письма А. П. Боголюбова от 13 ноября 1873 г. опровергает эту датировку: „...Случай доставил мне возможность видеть также портрет работы К. П. Брюллова, хотя и не замечательной личности, но прекрасно написанный тому назад лет 30... Чтоб не сделать промаха, я взял с собою г. Бронникова, осведомился у г. Железнова и г. Иванова о точности портрета и пошел его торговать... Портрет писан на доске, довольно грубой и старой, которую немного проел червь. — Брюллов жил тогда (до Помпеи) в Кампаньи—sopra Frasinone, paezetto Torri, в окрестности Trevilion'а у Avocato Francesco Ascani, и написал портрет из благодарности старику хозяину, любившему местное вино, почему колорит и глава его красны и губы, как бывает у пьющей личности, что не отвергает владетельница, говоря, что „они очень любили оба заниматься этим по вечерам", занимаясь умными беседами. Портрет теперь составляет обоюдную собственность дочери и сына адвоката" (бывш. архив АХ).

111. **Портрет** гр. О. П. **Ферзен** (1800 (?)—1837), урожд. гр. **Строгановой**[1].
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собств. А. А. Плещеева в М., Музей изобразительных искусств в М.

112. **Портрет певицы Рончи ди Бегас.**
Местонахождение неизвестно.

113. **Портрет Маццарони.**
Местонахождение неизвестно.

114. **Портрет кардинала Капочеллатро.**
Местонахождение неизвестно.

115. **Портрет доктора Джакомо Амброзоли.**
Местонахождение неизвестно.

116. **Портрет** Н. Е. **Хитрово**, урожденной **Ленчини**.
Таврическая выставка 1905 г.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. А. З. Хитрово, в П.

117. **Портрет автора** и бар. Е. **Меллер-Закомельской с дочерью в лодке.** Не окончен[2].
X. 1,515 × 1,905.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1898 г. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.

118. **Портрет Бонфон, директора лионской академии художеств.**
Местонахождение неизвестно.

119. **Портрет гречанки Фифины из Смирны, впоследствии Ленц.**
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Местонахождение неизвестно. Был в собр. кн. Н. Н. Оболенского.

1830—1840-е годы

Москва, Петербург

120. **Нашествие Гензериха на Рим.** 1836 г. Эскиз неосуществленной композиции.
X. 0,880 × 1,178.
Выставки: редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П., картин и редких произведений художеств, принадлежащих членам имп. дома и частным лицам Петербурга, 1861 г., картин, принадлежавших Ф. И. Прянишникову, на пост. выставке ОПХ 1867 г. в П., юбилейная в память столетия со дня рождения

[1] Подлинность этого портрета вызывает некоторые сомнения. Голова молодой женщины (поворотом ее и прической) чрезвычайно близка к акварельному портрету О П. Ферзен, датированному 1835 г. Однако в дневнике Мокрицкого есть указание, что К. Брюллов работал над портретом Ферзен в 1 38 г. Может быть, портрет масляными красками был заказан после смерти молодой женщины, и К. Брюлловым был тогда использован исполненный им с натуры акварельный портрет. В таком случае данный портрет датируется 1838 г.

[2] Знакомство К. Брюллова с бар. Е. Меллер-Закомельской произошло в Италии. Тогда же был написан ее акварельный портрет. Эти данные в связи с тем, что К. Брюллов на этом портрете изображен молодым, заставили нас отнести этот портрет к итальянскому периоду, несмотря на то, что А. Н. Мокрицкий в своем дневнике указывает, что портрет писался в 1837 г.

К. П. Брюллова, 1899 г. в М. и «Пушкин в ГТГ» 1924 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собр. гр. А. А. Перовского, В. А. Перовского, галлереи Румянцевского музея, — собр. Ф. И. Прянишникова в М.

121. Гадающая Светлана. 1836 г.
Х. 0,940 × 0,810.
Выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П.
Горьковский областной художественный музей. Ранее собств. В. П. Давыдова.

122. Распятие. Эскиз.
Местонахождение неизвестно.

123. Взятие на небо богоматери. Эскиз. 1836 г.
Местонахождение неизвестно. Ранее собр. гр. В. А. Перовского.

124. Портрет писателя гр. А. А. Перовского (1787—1836), известного под литературным псевдонимом Антония Погорельского. 1836 г.
Х. 1,360 × 1,040.
Гос. Русский музей. Дар гр. В. Б. Перовской в 1902 г.

125. Портрет поэта гр. А. К. Толстого (1817—1875) в молодости. 1836 г.
Х. 1,340 × 1,040.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Гос. Русский музей. Ранее собств. С. П. Хитрово в П., собств. Мухановой в П.

126. Портрет Л. К. Маковской. 1836 г. Не окончен.
Местонахождение неизвестно.

127. Портрет художника Н. Т. Дурнова (1801—1846). 1836 г.
Х. 0,735 × 0,590.
Музей искусств г. Ташкента.

128. Портрет Е. Н. Дурновой, рожд. Соколовой, жены худ. Н. Т. Дурнова. 1836 г.
Х. 0,715 × 0,620. Справа внизу монограмма: *К. Б.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.

129. Портрет Шепелева. 1836 г.
Местонахождение неизвестно.

130. Портрет скульптора И. П. Витали (1794—1855). 1836—1837 гг.
Х. 0,942 × 0,763. Слева, на цоколе бюста художника: *К. Брюлловъ.*
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Музей А. С. Пушкина в М. Ранее собств. Ф. В. Чижова, галлерея Румянцевского музея в М., Гос. Третьяковская галлерея.

131. Портрет доктора Орлова. 1836 г. (?).
Х. 0,740 — диаметр. Круг.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.

132. Портрет писателя Н. В. Кукольника (1809—1862). 1836—1837 гг.
Х. 1,170 × 0,817.
Выставка «А. С. Пушкин в Гос. Третьяковской галлерее» 1936 г.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Приобр. у А. Работиной, жены Н. В. Кукольника, в 1877 г. в Таганроге.

133. Бахчисарайский фонтан. Сюжет заимствован из поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» [1].
Х. 0,865 × 1,076. Слева внизу подпись: *К. Брюлловъ 1849 года*
Выставки: юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М., «Пушкин в ГТГ» 1924 г. в М. и юбилейная по случаю столетия со дня смерти А. С. Пушкина, 1937 г. в М.
Музей А. С. Пушкина в М. Ранее собств. вел. кн. Марии Николаевны, галлерея Румянцевского музея, Гос. Третьяковская галлерея.

134. Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом. Эскиз.
Х. 0,525 × 0,671.
Выставка картин и рисунков русских художников из собр. П. В. Деларова 1914 г. в П. под названием «Лежащая Венера с прислужницей позади». Не окончен.
Гос. Третьяковская галлерея. Приобр. в 1914 г. на выставке собр. П. В. Деларова. Ранее собств. А. Н. Струговщикова.

135. Спящая Юнона. Подмалеванная картина.
Х. 1,635 × 2,400.
Выставка картин и рисунков русских художников из собр. П. В. Деларова 1914 г. в П. (?). Подмалевок.
Гос. Русский музей. Приобр. в 1937 г. Ранее собр. А. О. Корицкого, В. В. Матэ, П. В. Деларова.

136. Четыре возраста.
Местонахождение неизвестно. Была в собр. Самарина.

137. То же.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. А. Н. Струговщикова.

138. Портрет гр. В. А. Перовского (1794—1859).
Х. 0,713 × 0,580.
Выставки: картин и редких произведений художеств, принадлежащих членам имп. дома и частным лицам Петербурга, 1861 г., принадлежавших Ф. И. Прянишникову на постоянной выставке ОПХ 1867 г. в П., юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в П. и «А. С. Пушкин в ГТГ» 1936 г.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, собр. Ф. И. Прянишникова в М.

139. Портрет гр. В. А. Перовского (1794—1859), оренбургского военного губернатора и командующего отдельным оренбургским корпусом, руководившего наступлением русских на Хиву в 1839 г. и Коканд.
Х. 2,472 × 1,552. Справа внизу подпись: *К. Брюлловъ 1837.*
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. из оренбургского губернаторского дома при посредстве Гос. музейного фонда в 1927 г.

[1] 24 апреля 1838 г. А. Н. Мокрицкий записывает в своем дневнике: «Вчера, порисовавши до двенадцати часов своего бойца, пошел я к Брюллову, писал Бахчисарайский фонтан». По всей вероятности, работа над «Бахчисарайским фонтаном» была начата К. Брюлловым в 1837 г. в связи со смертью А. С. Пушкина.

140. То же.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Был в Морском музее в П.

141. Портрет доктора Пеликана. 1837 г.
Местонахождение неизвестно.

142. Портрет вел. кн. Марии Николаевны (1819—1876), впоследствии президента АХ. Этюд для неосуществленного группового портрета. 1837 г.
Х. 0,602 × 0,480. На обороте холста надпись: *пис. с натуры КарлЪ Павл. БрюлловЪ, подар. 1849 года Ник. Серг. Образцову.*
Первая выставка Гос. музейного фонда 1918 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. из Гос. музейного фонда в 1920 г. Ранее собр. М. Егорова.

143. То же.
Этюд.
Выставка «Старые годы» 1908 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. кн. Е. П. Кугушева.

144. То же.
Этюд.
Х. 0,455 × 0,370. Овал.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.

145. Портрет вел. кн. Ольги Николаевны. Этюд для неосуществленного группового портрета.
Х. 0,450 × 0,365. Овал.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г. Был. в собр. В. А. Кокорева в М. (?).

146. То же.
Этюд.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собр. В. А. Кракау в П.

147. Портрет вел. кн. Александры Николаевны. Этюд для неосуществленного группового портрета.
Постоянная выставка ОПХ 1866 г. в П.
Местонахождение неизвестно.

148. Портрет вел. кн. Елизаветы Михайловны. Этюд для неосуществленного группового портрета.
Х. 0,620 × 0,545.
Гос. Русский музей. Приобр. от П. С. Сухоручкиной 1909 г. Ранее собр. В. А. Кокорева в М. (?).

149. Портрет вел. кн. Екатерины Михайловны. Этюд для неосуществленного группового портрета.
Х. 0,430—диаметр. Круг.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца.

150. Портрет имп. Александры Федоровны, жены Николая I.
Х. 0,395 × 0,350. Овал.
Гос. Русский музей. Дар П. А. Брюллова в 1900 г.

151. Портрет имп. Александры Федоровны. Эскиз.
Б., м.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Микель-Анджело Гуаланди в Болонье, в собр. гр. С. Г. Строганова.

152. Св. Александра, возносящаяся на небо.
Находилась в часовне Александровского Царскосельского дворца.

153. Портрет цес. Марии Александровны.
Х. 0,430—диаметр. Круг.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца.

154. Александра Федоровна, жена Николая I, с дочерью Александрой Николаевной на прогулке верхом в Петергофе. Эскиз.
Х. 0,810 × 0,710.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Гос. Русский музей. Приобр. от П. Ю. Сюзора в 1918 г. Ранее собств. гр. П. Ю. Сюзора в П.

155. То же. Картина.
Местонахождение неизвестно.

156. Распятие. 1838 г.
Выставка АХ 1839 г.
Гос. Русский музей. Пост. из лютеранской церкви св. Петра в Л. в 1938 г.

157. Апостол Павел.
Х. 0,565—диаметр. Круг.
Гос. Русский музей. Поступ. из лютеранской церкви св. Петра в Л.

158. Апостол Петр.
Х. 0,370—диаметр. Круг.
Гос. Русский музей. Пост. из лютеранской церкви св. Петра в Л.

159. Ангел и пери.
Екатерининский дворец в г. Пушкине. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.

160. Портрет А. К. Демидовой, урожденной бар. Шернваль. 1837—1838 гг.
Х. 0,880 × 0,715.
Н.-Тагильский окружной музей местного края.

161. Портрет кн. Е. П. Салтыковой, урожд. гр. Строгановой. 1837—1838 гг.
Х. 2,000 × 1,420.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Гос. Русский музей. Ранее собств. кн. А. С. Салтыковой в П.

162. Портрет поэта В. А. Жуковского (1782—1852). 1838 г.
Х. 1,100 × 0,830.
Картинная галлерея имени Т. Г. Шевченко в Харькове. Ранее собр. В. А. Кокорева в М. Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

163. Иоанн Богослов. Копия с картины Доменикино.
Выставка АХ 1839 г.
Местонахождение неизвестно. Ранее музей Академии Художеств.

164. Взятие на небо богоматери. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. А. П. Брюллова.

165. Взятие на небо богоматери.
Х. 5,680 × 2,855.
Выставка 1842 г. в АХ.
Гос. Русский музей. Пост. из б. Казанского собора в 1933 г.

166. Турчанка в чалме.
Х. 0,662 × 0,798.
Выставки: картин и редких произведений художеств, принадлежащих членам имп. дома и частным лицам Петербурга, 1861 г., картин,

принадлежавших Ф. И. Прянишникову, на постоянной выставке ОПХ, 1867 г. в П. и юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея — собр. Ф. И. Прянишникова в М.

167. Портрет дочери гр. Фикельмона.
Местонахождение неизвестно.

168. Портрет гр. Мусина-Пушкина.
Х. 0,820 × 0,730.
Ярославский гос. областной музей.

169. Портрет гр. Мусиной-Пушкиной.
Местонахождение неизвестно.

170. Портрет Платона В. Кукольника (род. в нач. XIX в., ум. в 1848 г.). 1839 г. (?).
Х. 1,135 × 0,825.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

171. Портрет сестер Шишмаревых.
Х. 2,810 × 2,130. Справа подпись: *Карлъ Брюлловъ 1839*.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1898 г. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.

172. Троица. 1840 г.
Была в церкви Сергиевской пустыни близ Петербурга.

173. Портрет гр. Ю. П. Самойловой, удаляющейся с бала. Не окончен. 1838—1842 гг.
Х. 2,490 × 1,760.
Выставка АХ 1842 г.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца. Ранее собств. Ф. П. Брюллова, собр. В. А. Кокорева в М.

174. Портрет архитектора И. А. Монигетти (1819—1878). Первоначально имел форму четырехугольника.
Х. 0,495 × 0,425. Овал. Справа, на фоне, по краю овала подпись: *C. Brull... 1840*.
Выставка картин и редких произведений художеств, принадлежащих членам имп. дома и частным лицам Петербурга, 1861 г.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Ранее собств. И. А. Монигетти.

175. Портрет министра народного просвещения кн. А. Н. Голицына (1773—1844). 1839—1840 гг. Писан по заказу Ф. И. Прянишникова.
Х. 1,945 × 1,420.
Выставки: АХ 1842 в П., картин, принадлежавших Ф. И. Прянишникову, на выставке ОПХ 1867 г. в П. и юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, собр. Ф. И. Прянишникова в М.

176. То же.
Х. 0,700 × 0,580.
Алупкинский Гос. дворец-музей.

177. Портрет писателя А. Н. Струговщикова (1808—1878). 1840 г.[1].
Х. 0,800 × 0,664.
Выставки: редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П., портретов и картин русских и иностранных художников на постоянной выставке ОПХ 1864 г. в М.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Приобр. у В. А. Дюбюк в 1871 г. Ранее собств. А. Н. Струговщикова, Д. Е. Бенардаки, А. А. Борисовского.

178. То же.
Х. 0,890 × 0 810.
Новгородский историко-художественный музей. Ранее собр. Струговщиковых.

179. Портрет г-жи Тон.
Х 0,560 × 0,470. Овал.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г.

180. Портрет кн. М. П. Волконской, урожд. Кикиной.
Х. 0,510 × 0,420. Овал.
Русская художественная выставка 1906 г. в Париже.
Горьковский областной художественный музей. Ранее собств. С. В. Козлова, А. А. Козловой, Гос. Русский музей.

181. Портрет кн. М. П. Волконской, урожд. Кикиной.
Х. 1,030 × 0,850. Овал.
Выставки: АХ 1842 г. в П., русской портретной живописи за 150 лет 1902 г. в П., Таврическая 1905 г. в П.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа. Ранее собств. П. Д. Волконского в П.

182. Портрет М. К. Бек (1819—1889). Этюд.
Х. 0,880 × 0,700.
Музей изобразительных искусств Армянской ССР в г. Ереване. Пост. из Русского музея в 1932 г.

183. Портрет М. К. Бек, урожд. Столыпиной (1819—1889), во втором браке кн. Вяземской, с дочерью Марией. 1840 г.
Х. 2,465 × 1,935.
Первая выставка Гос. музейного фонда 1918 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собств. гр. Ламсдорф, в Московской губ. («Ашитково»). Пост. при посредстве Гос. музейного фонда в 1920 г.

184. Портрет кн. Волконских, Софьи Дмитриевны и Елизаветы Григорьевны в детстве.
Х. 1,460 × 1,241.
Выставки: русской портретной живописи за 150 лет 1902 г. в П., Таврическая 1905 г. и Русская художественная 1906 г. в Париже.
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. из Гос. Русского музея в 1930 г. Ранее собств. кн. П. Д. Волконского в П., собр. П. П. Дурново в П.

185. Портрет баснописца И. А. Крылова. Этюд.
Таврическая выставка 1905 г.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. А. В. Якобсона в П.

[1] Известны три портрета А. Н. Струговщикова: принадлежащий Гос. Третьяковской галлерее, Новгородскому музею и б. собр. Хвощинских в Риме. Все дублеты портретов, писанных К. Брюлловым, вызывают сомнения, так как он постоянно заставлял учеников копировать свои произведения ради упражнения, а сам часто не заканчивал и первого экземпляра портрета. Мы помещаем портрет Новгородского музея потому, что он принадлежал Струговщиковым. На Таврической выставке 1905 г. находилась копия с портрета А. Н. Струговщикова, работы К. Брюллова, бывшая в собств. А. А. Майковой, в П.

186. Портрет баснописца И. А. Крылова (1768—1844). (Рука приписана учеником Брюллова Ф. А. Горецким.) 1841 г.
Х. 1,023 × 0,862.
Выставки: всемирная 1862 г. в Лондоне, картин русской школы живописи, находившихся на Лондонской всемирной выставке, 1863 г. в М.; картин, принадлежавших Ф. И. Прянишникову, на постоянной выставке ОПХ, 1887 г. в П. и юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея—собр. Ф. И. Прянишникова в М.

187. Портрет г-жи Олсуфьевой. 1841 г.
Местонахождение неизвестно.

188. Портрет архитектора и живописца А. П. Брюллова, брата художника (1798—1877).
Выставки: в пользу вдов и сирот архитекторов 1888 г. в АХ и Таврическая 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. В. А. Брюллова, П. А. Брюллова.

189. То же.
Таврическая выставка 1905 г.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. гр. П. П. Сюзора в П.

190. Портрет С. Г. Лихонина. 1841 г.
Выставки: редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П., в пользу вдов и сирот архитекторов 1888 г. в АХ и Таврическая 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. семьи Лихониных.

191. Портрет гр. М. Ю. Виельгорского. 1841 г. [1].
Местонахождение неизвестно.

192. Портрет А. К. Будкина. 1841 г.
Местонахождение неизвестно.

193. Портрет Чернышевой. 1841 г.
Местонахождение неизвестно.

194. Портрет художника Я. Ф. Яненко (1800—1852). 1841 г.
Х. 0,580 × 0,492. Слева внизу монограмма: *КБ.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.

195. Портрет писателя П. П. Каменского.
Х. 0,720 × 0,600.
Музей изобразительных искусств Армянской ССР в г. Ереване. Ранее Гос. Третьяковская галлерея.

196. Портрет К. А. Яниша 1841 г. [2].
Х. 0,670 × 0,577.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

197. Портрет певицы А. Я. Петровой, урожденной Воробьевой. 1841 г.
Х. 0,785 × 0,669.
Гос. Русский музей. Приобр. в 1902 г.

198. Портрет гр. Клейнмихель. 1842 г.
Местонахождение неизвестно.

199. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 г. Эскиз.
Х. 0,560 × 0,710.
Гос. Русский музей. Пост. из Александровского дворца в 1897 г. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.

200. Голова ратника. Этюд для картины «Осада Пскова».
Радищевский музей в г. Саратове.

201. Осада Пскова польским королем Стефаном Баторием в 1581 г. Картина не окончена. 1836—1843 гг.
Х. 4,970 × 7,140.
Выставка АХ 1860 г.
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. из Гос. Русского музея в 1931 г. во временное пользование. Ранее музей Академии Художеств.

202. Портрет архитектора А. М. Болотова. 1843 г.
Х. 0,635 × 0,525.
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Кировский художественный музей им. А. М. Горького. Ранее Гос. Цветковская галлерея—собр. И. Е. Цветкова в М.

203. Портрет секретаря русской миссии в Риме П. И. Кривцова (1808—1844). 1844 г.
Х. 0,945 × 0,750.
Выставка в память Н. В. Гоголя и В. А. Жуковского 1902 г. в Обществе любителей российской словесности в М.
Гос. Исторический музей в М. Пост. из Гос. Третьяковской галлереи. Ранее собств. Е. Н. Орловой.

204. То же.
Х. 0,963 × 0,752.
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. из Первого пролетарского музея в 1923 г.

205. Портрет кн. И. Ф. Паскевича (1782—1856). 1845 г. Не окончен.
Местонахождение неизвестно.

206. Портрет профессора Виленского университета Павла В. Кукольника. 1846 г. (?).
Не окончен.
Х. 1,000 × 0,710.
Ульяновский краеведческий музей. Ранее собств. Е. К. Жиркевич, А. В. Жиркевич.

207. Портрет кн. М. А. Оболенского в боярском костюме (1805—1873), археолога и издателя трудов по русской истории, директора Архива министерства иностранных дел в М. 1846 г.
Х. 1,237 × 1,067.
Выставки: художественных произведений старины 1901 г. в Строгановском училище в М., Таврическая 1905 г. в П. и юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. при посредстве Гос. музейного фонда в 1927 г. Ранее собств. кн. Н. Н. Оболенского в М.

208. Портрет доктора Здекауера. 1847 г.
К. 0,350 × 0,620.
Псковский Гос. музей.

209. Портрет драматической актрисы Е. С. Семеновой (1786—1849), по мужу кн. Гагариной.
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.

[1] Несмотря на свидетельство А. Сомова и Стасова, возникают сомнения в том, что этот портрет существовал.
[2] В собр. В. А. Кокорева значился портрет доктора Яшвиля, писанный в 1841 г.

Гос. Исторический музей. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М., музей «Старая Москва».

210. Христос воскресший.
Х. 1,770 × 0,890.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г.

211. Четыре евангелиста.
Находилась в церкви Екатерины мученицы в П.

212. Благовещение.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. А. П. Брюллова.

213. Благословляющий спаситель.
Выставка Училища живописи, ваяния и зодчества 1859 г. в М.
Местонахождение неизвестно.

214. Христос.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. Моллер.

215. Положение во гроб. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. К. С. Веселовского.

216. Мать Самуила, молящаяся о даровании ей сына.
Местонахождение неизвестно. Была в церкви на Волковом кладбище в П.

217. Христос, богоматерь и евангелисты. 1845 г.
Местонахождение неизвестно. Была в церкви на Аптекарском острове в П.

218. Спаситель во гробе. 1846 г. Транспарант.
Местонахождение неизвестно. Была в домовой церкви гр. Адлерберга в П.

219. Христос во славе.
Х. 0,650—диаметр. Круг.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца.

220. Св. Исаакий. Эскиз.
Х. 0,452 × 0,375.
Гос. Русский музей. Приобр. у А. К. Крейтана в 1913 г.

221. Бичевание Христа. Эскиз для росписи Исаакиевского собора в П.
Х. 3,500 × 2,650.
Гос. Русский музей. Ранее собств. К. Ф. Гуна, музей АХ.

222. Иисус перед народом. Эскиз для росписи Исаакиевского собора в П.
Радищевский музей в г. Саратове. Ранее собств. К. Ф. Гуна.

223. Голова апостола.
Х. 0,275 × 0,210.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца.

224. Евангелист Марк. Эскиз для росписи паруса Исаакиевского собора.
Х. 0,350 × 0,480.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа в 1897 г.

225. Иоанн Богослов. Эскиз.
Д. 0,325 × 0,450. Подпись: *К. Брюлловъ*
Смоленский музей имени Н. К. Крупской.

226. Иоанн Богослов.
Х. 0,520 × 0,405.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца.

227. Голова апостола.
Х. 0,275 × 0,210.
Музей в г. Владивостоке. Ранее Гос. Русский музей.

228. Голова апостола.
Музей в г. Харькове. Ранее собр. И. И. Харитоненко. Гос. Третьяковская галлерея.

229. Эскиз росписи двух парусов для Исаакиевского собора.
Х. 0,740 × 0,605.
Гос. Русский музей. Дар Д. В. Стасова в 1904 г.

230. Эскиз росписи плафона для Исаакиевского собора.
Х. 1,180 — диаметр. Круг.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г.

231. Эскиз росписи плафона для Исаакиевского собора.
Х. 1,380 × 1,026. Овал.
Гос. Русский музей. Ранее музей Академии Художеств.

232. Воскресение Христа. Эскиз для запрестольного образа в храме «Христа спасителя» в М.
Х. 1,020 × 0,685.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г. Ранее собр. В. А Кокорева в М.

233. Явление богоматери св. Сергию.
Х. 2,810 × 2,080.
Новгородский историко-художественный музей. Ранее собр. В. А. Кокорева в М. Гос. Русский музей.

234. Покров. 1848 г.
Местонахождение неизвестно. Была в Архангельске.

235. Спаситель в терновом венце. 1849 г.
К. на х. 0,483 × 0,408. Овал, вписанный в четырехугольник.
Выставки: картин, принадлежавших Ф. И. Прянишникову, на постоянной художественной выставке ОПХ 1867 г. в П., юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея — собр. Ф. И. Прянишникова в М.

236. Ангел молитвы. 1849 г.
Местонахождение неизвестно. Ранее в Зимнем дворце.

237. Голова святого.
Х. 0,430 × 0,350.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г.

238. Спаситель с крестом.
Выставка Училища живописи, ваяния и зодчества 1859 г. в М.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. Боткина.

239. Голова св. кн. Александра Невского. Этюд.
Местонахождение неизвестно. Был ранее в собр. В. А. Кокорева в М.

240. Голова вел. кн. Владимира. Этюд.
Местонахождение неизвестно. Был ранее в собр. В. А. Кокорева в М.

241. Херувимы, несущие евангелие. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Был ранее в собр. В. А. Кокорева в М.
242. Летящий ангел с мечом в руке. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Был в собр. В. А. Кокорева в М.
243. Апостол.
Местонахождение неизвестно. Был в собр. В. А. Кокорева в М.
244. Ангел.
Местонахождение неизвестно. Был в собр. В. А. Кокорева в М.
245. Анна-пророчица.
Местонахождение неизвестно.
246. Св. Сергий.
Местонахождение неизвестно.
247. Этюд головы Иоанна-крестителя и портрета М. И. Глинки.
Х. 0,615 × 0,660.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г.
248. Автопортрет. Написан во время болезни художника перед отъездом на о. Мадейру. 1848 г.
К. 0,641 × 0,540. Верх закруглен полуовалом.
Выставки: редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П., картин и редких произведений художеств, принадлежащих членам имп. дома и частным лицам Петербурга, 1861 г., всемирная 1862 г. в Лондоне, в 1863 г. в М., картин, принадлежавших Ф. И. Прянишникову, на пост. выставке ОПХ 1867 г. в П. и юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея — собр. Ф. И. Прянишникова в М.
249. По установлению Аллаха раз в год меняется рубаха. Не окончена.
Собр. Е. В. Гельцер в М.
250. Евнух в серале.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. Ф. П. Брюллова.
251. Диана и Эндимион. 1849 г. На сюжет эротической новеллы Касти.
Д. 0,405 × 0,585. Слева внизу подпись: *C: Brulloff*
Выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собр. герц. М. Лейхтенбергского, галлерея Румянцевского музея.
252. Адонис и Венера.
Местонахождение неизвестно. Была в собр. В. А. Кокорева в М.
253. Вид в окрестностях Рима. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. М. И. Железнова.
254. Смерть Лаокоона. Эскиз. Не окончен.
Б. 0,670 × 0,850.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г. Ранее собр. В. А. Кокорева в М.
255. Жрец. Этюд.
Местонахождение неизвестно. Был в собр. М. И. Железнова.
256. Портрет гр. Бобринской, рожденной гр. Шуваловой. 1849 г.
Местонахождение неизвестно.
257. Портрет первого собирателя русской живописи Ф. И. Прянишникова (1786—1867). 1849 г.
Х. 0,710 × 0,600.
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Ивановский областной музей. Ранее галлерея Румянцевского музея — собр. Ф. И. Прянишникова в М., Гос. Третьяковская галлерея.
258. Портрет доктора М. А. Маркуса (1790—1865). 1849 г.
Местонахождение неизвестно.
259. Портрет дочери доктора Маркуса.
Местонахождение неизвестно,
260. Портрет доктора Канцлера. 1848—1849 гг.
Местонахождение неизвестно.

Недатированные произведения 1830—1840-х годов

261. Портрет А. Г. Варнека (1782—1843).
Местонахождение неизвестно.
262. Портрет П. С. Строганова.
Х. 0,620 × 0,490.
Тамбовский краеведческий музей.
263. Портрет артиста В. В. Самойлова.
Местонахождение неизвестно.
264. Портрет артистки С. В. Самойловой, жены В. В. Самойлова, с гитарой в руках.
Постоянная выставка ОПХ 1866 г. в П.
Местонахождение неизвестно.
265. Портрет бар. Клодт.
Х. 0,440 × 0,360.
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Ульяновский краеведческий музей. Ранее собр. В. Е. Шмаровина.
266. Портрет К. Д. Кавелина.
Х. 0,850 × 0,665.
Гатчинский дворец-музей. Ранее Гос. Русский музей.
267. Портрет К. А. Тона.
Х. 0,565 × 0,510. Слева подпись-монограмма: СВ
Гос. Русский музей. Дар ОПХ в 1919 г.
268. Портрет гр. Фикельмона.
Местонахождение неизвестно.
269. Портрет кн. А. А. Голицына.
Местонахождение неизвестно.
270. Портрет кн. М. К. Голицына.
Местонахождение неизвестно.
271. Портрет Н. А. Охотникова.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. В. Н. Охотникова в П.
272. Портрет архитектора Бравура (?).
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Т. К. Котырло в П.
273. Портрет скрипача Н. Д. Алфераки (1815—1860).
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно.

274. Портрет П. Г. Демидова.
Выставки: редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П., Русская художественная 1906 г. в Париже.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. П. Г. Демидова, М. П. Демидова в Ницце.

275. Портрет кн. Грузинского.
Местонахождение неизвестно.

276. Портрет У. Смирновой.
Х. 0,900 × 0,710.
Гос. Русский музей. Пост. при посредстве Академии истории материальной культуры.

277. Портрет архиепископа Тарентского.
Х. 0,650 × 0,525.
Выставки: АХ 1852 г. в П. и Таврическая 1905 г. в П.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. П. Дурново в П.

278. Портрет дипломата гр. К. А. Поццо-ди-Борго (1768—1836).
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Гос. Исторический музей в г. Саратове. Ранее Архив министерства иностранных дел в М.

279. Портрет Поливанова.
Местонахождение неизвестно.

280. Семейная группа кн. Г. Г. Гагарина, кн. Е. П. Гагариной, урожд. Соймоновой, с их сыновьями.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. кн. А. Г. Гагарина в Лесном, близ П.

281. Портрет придворной певицы П. А. Бартеневой (в костюме турчанки) (1811—1872).
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. П. М. Романова в П.

282. Портрет мальчика с собакой.
Х. 1,180 × 0,920.
Ростовский базовый музей Ярославской области.

283. Портрет А. Ф. Мейера.
Таврическая выставка 1905 г. Местонахождение неизвестно. Был в собств. Е. М. Шашиной, в Гродно.

284. Портрет гр. Ю. П. Литта (1765—1839).
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. кн. П. А. Путятина в П.

285. Портрет Чихачева.
Местонахождение неизвестно.

286. Портрет Свирского.
Местонахождение неизвестно.

287. Портрет М. П. Алексеевой (1817—1890), урожд. Трофимовой.
Таврическая выставка 1905 г.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. О. Р. Дерфельден в П.

288. Портрет О. М. Мохначевой, урожд. Войновой. Не окончен.
Х. 0,600 × 0,460. Овал.
Иркутский художественный музей. Ранее собств. Рябова, Гос. Третьяковская галлерея.

289. Портрет певицы Пасты.
Местонахождение неизвестно.

290. Портрет Кузнецовой.
Местонахождение неизвестно.

291. Портрет Бутягиной.
Местонахождение неизвестно.

292. Портрет Беклемишевой.
Местонахождение неизвестно.

293. Портрет неизвестного.
Х. 0,435 × 0,350.
Гос. Русский музей.

294. Портрет неизвестного.
К. 0,140 × 0,110. Справа подпись: *К. Брюллов.*
Гос. Русский музей.

295. Портрет неизвестной. Эскиз.
К. 0,230 — диаметр. Круг.
Гос. Русский музей.

296. Портрет неизвестной. Эскиз.
Д. 1,840 × 1,470.
Гос. Русский музей.

297. Портрет неизвестной.
Х. 0,460 × 0,370.
Гос. Русский музей.

298. Портрет неизвестной.
Музей в г. Владивостоке. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М., Гос. Третьяковская галлерея.

299. Портрет неизвестной.
Выставка редких вещей, принадлежащих частным лицам, 1851 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собр. В. А. Кокорева в М.

300. Портрет неизвестного.
Таврическая выставка 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. И. Н. Терещенко в Киеве.

301. Портрет молодого человека, товарища К. Брюллова по академии.
Был в собр. В. А. Кокорева в М.

302. Портрет неизвестного.
Был в собр. В. А. Кокорева в М.

303. Голова аббата.
Выставки: в пользу вдов и сирот архитекторов в 1883 г. в АХ и Таврическая 1905 г. в П.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. П. Н. Волкова, В. П. Волкова в П.

304. Голова старика.
Х. 0,570 × 0,500.
Гос. Русский музей. Пост. из Строгановского дворца-музея.

305. Голова молодой женщины в профиль. Этюд.
Х. 0,280 — диаметр. Круг. Справа подпись: инициалы *К. Б.*
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г.

306. Мужская голова.
Х. 0,430 × 0,350.
Гос. Русский музей. Пост. из Царскосельского Александровского дворца в 1897 г.

307. Голова старика.
Х. 0,575 × 0,485.
Гос. Русский музей. Пост. из собр. Ермакова в 1927 г.

308. Голова девушки. Этюд.
Х. 0,410 × 0,490.
Псковский Гос. музей.

309. Женская головка.
Радищевский музей в г. Саратове.

310. Женская головка.
Была в собств. гр. Толстого.
Местонахождение неизвестно.

311. Женская головка.
Была в собст. Мейснера.
Местонахождение неизвестно.
312. Голова мальчика.
Х. 0,465 × 0,380. Овал.
Музей в г. Владивостоке. Ранее Гос. Русский музей.
313. Головка.
Была в собр. В. А. Кокорева в М.
314. Женская головка.
Была в собр. В. А. Кокорева в М.
Местонахождение неизвестно.
315. Голова старика.
Была в собр. В. А. Кокорева в М.
Местонахождение неизвестно.
316. Головы и кисти рук. Этюд.
Х. 0,625 × 0,630.
Гос. Русский музей. Дар П. А. Брюллова.
317. Этюды голов и рук.
Х. 0,490 × 0,250.
Музей русского искусства в Киеве.

1849—1852-е годы

Испания, Мадейра, Рим

318. Портрет певца Ровере. 1849 г. Барселона.
Местонахождение неизвестно.
319. Портрет жены певца Ровере. 1849 г. Барселона.
Местонахождение неизвестно.
320. Портрет герц. М. Лейхтенбергского. 1849 г.
Местонахождение неизвестно.
321. То же.
1849 г.
Местонахождение неизвестно.
322. Портрет кн. А. А. Багратиона. 1850 г.
Выставки: АХ 1850 г. и постоянная ОПХ 1866 г. в П.
Местонахождение неизвестно.
323. Аврора. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Алфераки в Таганроге.
324. Аполлон. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Алфераки в Таганроге.
325. Монте-Тестаччо.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. гр. Нессельроде.
326. Монахи в женском монастыре. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Бенардаки.
327. Вакхант и вакханка. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Титтони в Риме.
328. Портрет кн. Мещерского. Не окончен.
Местонахождение неизвестно.
329. Портрет Абаза. Не окончен.
Местонахождение неизвестно.
330. Монахини у органа. Эскиз.
Б. 0,201 × 0,316.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собств. М. М. Савостина в П. Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.
331. Процессия испанских слепых.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. Титтони в Риме.
332. Процессия Пия IX в Риме.
Местонахождение неизвестно.
333. Девочка в лесу.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. Титтони в Риме.
334. Распятие. Эскиз. 1850 г.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Титтони в Риме.
335. Затмение солнца. Эскиз. 1852 г.
Выставка в пользу вдов и сирот архитекторов в 1888 г. в АХ.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. А. П. Брюллова в П.
336. Затмение солнца.
1-я выставка картин исторического содержания 1895 г. в М.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. Г. Б. Пранг, который приобрел ее в Риме.
337. Все разрушающее время. Эскиз.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. Титтони в Риме.
338. Портрет А. Титтони. 1851 г.
Местонахождение неизвестно.
339. Портрет дочери А. Титтони Джульетты в виде Жанны д'Арк. 1852 г.
Местонахождение неизвестно.
340. Портрет востоковеда Микельанджело Ланчи. 1851—1852 гг.
Х. 0,618 × 0,495.
Выставки: первая постоянная ОЛХ 1851 г. в М.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Приобр. у семьи Ланчи в 1866 г. в Риме.
341. Портрет матери А. Титтони. 1852 г.
Местонахождение неизвестно.
342. Снятие со креста. Эскиз (en grisaille).
Местонахождение неизвестно.

АКВАРЕЛЬ

1. Портрет Николая Тверского.
Б., акв.
Флорентийский музей дельи Уффици.
2. Моление о чаше (Христос).
Б., акв. 0,318 × 0,190. На полях справа внизу подпись: *Ch: Brullo*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.
3. Моление о чаше (Ангел).
Б., акв. 0,318 × 0,188. На полях справа внизу подпись: *Ch: Brullo*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.
4. Каин и Авель.
Б., акв. 0,310 × 0,194. На полях справа внизу подпись: *Ch: Brullo*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.
5. Натурщик, стоящий на одном колене.

Б., акв. 0,545 × 0,420.
Слева пометка: *4*. На обороте: *К. Брылло.*

6. Амур с факелом в облаках.
Б., акв. 0,140 × 0,140. Круг. На паспарту надпись (печатным шрифтом): *К. Брюлловъ въ память глубочайшаго уваженія і-же Тонъ.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Жуковского.

7. Портрет девочки (Марии Петровны Кикиной).
Б., акв. 0,141 × 0,123. Справа внизу надпись: *Рисовалъ К: П: Брюлловъ.*
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея—собр. И. Е. Цветкова. Приобр. Цветковым от О. П. Кикиной в 1892 г.

8. Портрет девочки в белом платье с розоватым платком на плечах.
Б., акв., белила. 0,190 × 0,143 (в свету). Слева подпись: *Рис. К. Брюлло*, справа: *1821 год.*
Гос. Третьяковская галлерея.

9. Портрет мальчика (Кикин)[1].
Б., акв. 0,145 × 0,115. Овал.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.

10. Портрет девочки.
Б., акв. 0,145 × 0,115. Овал. Справа внизу подпись: *пис. К. Брюлло.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.

11. Портрет неизвестной.
Б., акв. 0,179 × 0,135. Овал. Слева внизу подпись: *пис. К. Брюлло*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.

12. Портрет А. А. Шварпц, урожденной Томиловой.
Б., акв. 0,213 × 0,165.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Г. Шварпц.

13. Портрет А. И. Дмитриева-Мамонова. 1822 г.
Б., акв. 0,184 × 0,162. Овал. На обороте рамки старая наклейка: *писанъ К. Брюлловымъ, 1822.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

14. Автопортрет.
Б., акв. 0,202 × 0,152 (фигура не окончена). Овал.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерн.

15. Портрет пейзажиста С. Ф. Щедрина.
Б., акв. 0,093 × 0,460. Овал. Слева у края подпись: *Roma 1824. C. Brullof.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа.

16. Надежда, питающая любовь. На обороте обратное изображение той же композиции.
Б., акв., кар. 0,211 × 0,189.
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея. Музей изящных искусств в М.

[1] Подлинность вызывает сомнения

17. Портрет Миши Самарина. 1825 г.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

18. Портрет С. П. Свечиной. 1825 г.
Местонахождение неизвестно.

19. Пострижение монахини. 1826 г.
Акварель.
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. вел. кн. С. А. Романова.

20. Портрет С. И. Тургенева (1790—1827).
Б., акв. 0,252 × 0,196. Справа у рукава подпись: *К. Брюлловъ*
Выставка «А. С. Пушкин в Гос. Третьяковской галлерее» 1936 г. в М.
Музей А. С. Пушкина. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М., Гос. Третьяковская галлерея.

21. Осенний праздник в Риме (Праздник сбора винограда).
Б., акв. 0,167 × 0,225. Слева внизу подпись: *Carlo Brulloff. 1827. іюля 7.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

22. Прерванное свидание. «Вода уж 'чрез бежит".
К., акв. 0,230 × 0,187.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Ранее собр. П. К. Ферзена.

23. Портреты К. А. и М. Я. Нарышкиных (во время верховой прогулки).
Б., акв. 0,441 × 0,354. В левом нижнем углу подпись: *Roma C. Brullow 1827.*
Выставки: русской портретной живописи за 150 лет 1902 г. в П., Таврическая 1905 г. и русская художественная 1906 г. в Париже.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа. Ранее собств. В. Л. Нарышкина в П.

24. Портрет Г. Н. и В. А. Олениных. 1827 г.
Б., граф. кар., акв. 0,426 × 0,335 (в свету). На обороте на паспарту надпись: *«Портреты Григория Н. и В. А. Оленины... писанные водяными красками в Риме... Художникомъ Карломъ Брюлловымъ. Доставлены из Неаполя чрез Мо кву, от г-на Подгревского 22 ноября 1827 год...»*
Выставки: русской портретной живописи за 150 лет 1902 г. в П., Таврическая 1905 г. и «А. С. Пушкин в Гос. Третьяковской галлерее» 1936 г.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собр. С. С. Боткина., А. П. Боткиной в П.

25. Старуха с ребенком на пороге дома. 1827 г.
Б., акв. 0,153 × 0,187. Слева внизу подпись: *Corlo Brulloff Napoli 21 giuni* (?)
Гос Русский музей. Ранее собр. Плюшкина.

26. Портрет Г. Г. Гагарина.
Б., акв. 0,195 × 0,160. Овал. Слева у края подпись: *Roma 1829 Set... 14 Carlo Brulloff*
Таврическая выставка 1905 г.
Гос. Русский музей. Пост. из ист.-быт. отдела ГРМ. Ранее собств. кн. А. Г. Гагарина в П.

27. Ребенок в бассейне. Портрет А. Г. Гагарина, сына русского посла в Риме кн. Г. И. Гагарина,

Б., граф. кар., акв., кисть, проскребание. 0,248 × × 0,228. Овал. Справа кистью подпись: *Grotto fecata 29 ago.—1829 C. B.*
Гос. Третьяковская галлерея.

28. Портрет военного (А. Ферзен?).
Б., акв. 0 190 × 0,165. Овал. Справа по краю подпись: *C. Brulloff 1829. I Genaro*
Гос. Русский музей. Ранее собр. А. Д. Шереметевой.

29. Портрет неизвестного.
Б., акв. 0,205 × 0,166. Справа внизу кистью подпись: *К. Брюлловъ 1829. Napoli.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.

30. Портрет патера Рикка.
Б., акв. 0,190 × 0,165. Овал. На обороте надпись: *«Il Padre Ricca dei Scolopj à Siena Collegio Tolomeo aquarelle de Charles Brullow d'après nature 1829.»*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Гагариных.

31. Сон бабушки и внучки.
Б., акв., лак. 0,225 × 0,274. Справа внизу подпись: *Roma 1829 C. Brulloff*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа. Ранее собств. вел. кн. Елены Павловны.

32. Портрет неизвестного.
Б., акв. 0,274 × 0,208. Справа внизу подпись: *Roma апреля 9 1830 К. Брюлловъ*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М. Приобр. Цветковым от А. И. Сомова в 1894 г.

33. Семейная сцена в Италии.
К., граф. кар., акв., бронз. порошок. 0,190 × 0,220 (в свету). Справа внизу подпись: *C. B. Roma MDCCCXXX.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

34. У богородичного дуба.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

35. Портрет П. В. Басина.
Б., акв. 0,316 × 0,278. Справа внизу у фигуры подпись: *Roma MDCCCXXX Brulloff*
Гос. Русский музей. Ранее собств. Е. Р. Басиной.

36. Сон монашенки.
Б., акв. 0,225 × 0,274. Слева внизу подпись: *C. Brulloff 1831*
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. М. К. Тенишевой.

37. Итальянка, ожидающая ребенка, разглядывает рубашечку, муж сколачивает колыбель.
Б., акв. 0,188 × 0,220. Справа внизу подпись: *C. Brulloff Roma 1831*
Гос. Русский музей. Ранее собр. А. С. Салтыковой.

38. Портрет неизвестной.
Б., акв., бронза 336 × 254. Справа внизу подпись: *C. Brulloff MDCCCXXXII Roma*
Гос. Русский музей. Пост. из Музейного фонда.

39. Портрет кн. Е. П. Салтыковой.
Б., акв. 0,444 × 0,336. Справа внизу подпись: *C. Brulloff Roma*
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. А. С. Салтыковой.

40. Портрет П. Е. Хитрово, урожд. Ленчини.
Акварель.
Подпись: *«Ленивый Брюлловъ, 1833 г.»*
Выставки: Таврическая 1905 в П., и Русская художественная 1906 г. в Париже.
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. А. З. Хитрово в П.

41. Портрет гр. Потоцкой. 1834 г. Болонья.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

42. Портрет бар. Меллер-Закомельской.
Б., акв.
Местонахождение неизвестно.

43. Похищение венецианских невест.
Б., акв. 0,260 × 0,343.
Была подарена Франческо Амброзоли, впоследствии собр. Бенардаки.
Местонахождение неизвестно.

44. Портрет Джакомо Амброзоли.
Б., акв.
Местонахождение неизвестно.

45. Исповедь итальянки.
Б., акв. 0,262 × 0,186.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа. Ранее собр. П. К. Ферзена (?).

46. Последний день Помпеи. Повторение картины.
Б., акв. 0,170 × 0,246. Справа внизу подпись: *C. Brulloff.* На обороте надпись: *Offert à son ami Boveli par le propriétaire du tableau Anatole de Démidoff Paris à 12 mai 1834.*
Гос. Третьяковская галлерея.

47. Последний день Помпеи. Повторение картины того же названия.
Акварель.
Была в собств. вице-короля Ломбардии.

48. Свидание.
Б., акв. 0,221 × 0,186. Слева внизу подпись: *C. Brulloff Bologna*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа.

49. Вечер. Итальянка зажигает лампаду перед образом мадонны.
Б., акв., граф. кар. 0,289 × 0,189. Слева внизу подпись: *Roma C. Brulloff,* справа: *8 Mai 1835 г.*
Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М. Приобр. Цветковым в 1895 г. от С. С. Шайкевича.

50. О. П. Ферзен на ослике.
Б., акв. 0,515 × 0,396. Справа внизу подпись: *Roma C. Brulloff 1835*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа.

51. Портрет гр. П. К. Ферзен.
Б., акв. 0,372 × 0,238. Справа внизу подпись: *Bologna C. B: передъ икрой*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей изящных искусств в М.

52. Портрет неизвестного, сидящего в кресле (гр. В. П. Орлов-Давыдов?).
Б., акв. 0,439 × 0,320. На обороте остаток надписи на паспарту: *...выдов (Давыдов?)*; в правом нижнем углу: *Roma MDCCCXXXV C. Brulloff Marzo 12.*
Гос. Русский музей.

Акварели первой половины 1830-х годов

53. Дубовый ствол.
Б., акв. 162 × 253.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
54. Итальянцы.
Б., ит. кар., акв., лак. 0,320 × 0,270.
Ивановский областной музей. Иваново.
55. Портрет кн. З. А. Волконской (1792—1862). Акварель.
Местонахождение неизвестно.
56. Портрет А. И. Тургенева (1784—1845). Акварель.
Местонахождение неизвестно. Был в собственности Ефремова.
57. Портрет гр. Нессельроде.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
58. Портрет Хлюстиной.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
59. Портрет мальчика Хлюстина.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
60. Портрет кн. А. П. (Жанетты) Лопухиной, жены кн. П. П. Лопухина.
Выставки: Таврическая 1905 г. и русская художественная 1906 г. в Париже.
Местонахождение неизвестно. Был в собств. кн. Н. П. Лопухина-Демидова, в Киевской губ. («Корсунь»).
61. Портрет кн. Воронцовой.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
62. Портрет гр. Разумовской.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
63. Портрет гр. Самойловой.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
64. Рафаэль в Сикстинской капелле во время отсутствия Микель-Анджело.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
Была в собств. герц. Тосканского.
65. Портрет г-жи Марнетти.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
66. Портрет гр. Мерседес, французского посланника в Риме.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
67. Портрет дочери гр. Мерседес, французского посланника в Риме.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
68. Портрет кн. Голицыной.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
69. К. П. Брюллов, кн. Г. Г. Гагарин и офицеры брига «Фемистокл».
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
70. Портрет капитана Костецкого.
Б., акв. 0,233 × 0,193. Справа внизу подпись: *К. Брюллов 1835 Константинополь.* На обороте окантовки надпись: *Капитан 1 ранга Костецкий, командир корабля, на котором Брюллов плавал в Константинополь. Портрет нарисован Брюлловым во время путешествия, на корабле.*
Гос. Русский музей. Приобр. в 1939 г.
71. Портрет М. П. Бутеневой с дочерью. 1835 г. Буюк-Дере.
Выставки: Таврическая 1905 г., юбилейная в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова, 1899 г. в М. и картин русских художников (старой и новой школы) 1915 г. в М. и К.
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. гр. К. А. Хрептович-Бутенева в М.
72. Виды Греции в альбомах гр. Орлова-Давыдова и А. Н. Демидова.
Акварели.

Акварели 1830—1840-х годов

73. Портрет архитектора Таманского. 1836 г.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
74. Портрет д-ра Шереметевского. 1836 г.
Акв. и кар.
Местонахождение неизвестно.
75. Композиция для плафона комнаты перед церковью Зимнего дворца.
Б., акв. 0,235 × 0,357.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. М. Жемчужникова.
76. Портрет вел. кн. Александры Николаевны. Не окончен.
Б., акв. 0,300 × 0,215.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
77. Евнух, прислушивающийся к словам спящей одалиски (Сон турчанки).
Б., акв. 0,193 × 0,254.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа.
78. Портрет неизвестной дамы в тюрбане. Не закончен.
Б., граф. кар., акв. 0,405 × 0,260.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.
79. Идиллия. Отец и мать итальянцы с ребенком у порога дома.
Не закончена.
Б., акв. 0,200 × 0,182.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. А. Гейденрейха.
80. Портрет О. А. Пузыревского [1].
Б., акв. 0,142 × 0,102. Овал.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Плюшкина.
81. Портрет дамы в чепце.
Б., акв. 0,350 × 0,430.
Ульяновский краеведческий музей.
82. Портрет Львовой.
Акварель.
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. Ф. Ф. Львова.
83. М. И. Глинка (шарж). Вверху три наброска мужской головы. На обороте мужские фигуры.
Б., акв. 0,317 × 0,299. У ножки фортепиано монограмма: *К. Б.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

[1] Авторство К. Брюллова сомнительно.

84. Портрет А. О. Корицкого (шарж).
Акв. 0,100 × 0,650.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

85. Дубовый ствол. Этюд.
Б., акв., граф. кар. 0,162 × 0,253.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

86. Петр Великий с рулем.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

87. Петр Великий с глобусом.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

88. Екатерина II за туалетом.
Акварель.
Награвирована на стали в издании «Сто русских литераторов».
Местонахождение неизвестно.

89. Трио из оперы «Бианка и Гвальтиеро».
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. М. Ф. Ростовцевой.

90. Любовное свидание в Турции.
Б., ит. кар., акв., лак. 0,338 × 0,271.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея. Музей изящных искусств в М.

91. Сладкие воды близ Константинополя.
Б., гуашь 0,690 × 0,877.
Гос. Русский музей. Ранее собств. вел. кн. М. Н. Романовой.

92. Возвращение римского пастуха домой.
Б., акв., бел. 0,356 × 0,258. Справа внизу подпись: *C. Brulloff* (заглавные буквы переплетены).
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

93. Гулянье в Альбано.
Б., акв., граф. кар. 0,247 × 0,331.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей изящных искусств в М.

94. Пейзаж на о. Мадейре.
Б., акв. 0,199 × 0,246. В правом нижнем углу подпись: *Madeira C. Brulloff 1850*
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткиной.

95. Портрет С. Г. Ломоносова (1799—1857), посла в Испании.
Б., акв 0,299 × 0,227. Справа около руки подпись: *1849 Madeira C. Brulloff.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Цветковская галлерея—собр. Цветкова в М. Приобр. Цветковым от Нохима в 1909 г.

96. Всадники.
К., граф. кар., акв., белила, гуммиарабик. 0,693 × × 0,512. На шее серой лошади подпись: *КБН.*
Гос. Третьяковская галлерея. Приобр. у Т. М. Девель в 1927 г.

97. Г-жа Монтессон и кавалер Сен-Жером. Иллюстрация к повести Пушкина «Арап Петра Великого».
Б., ит. кар., акв. 0,237 × 0,259.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

98. Прогулка Людовика XV в детстве.
На обороте рисунок женской головы, композиции портрета, наброски: женской фигуры и частей зданий.
Б., граф. кар., акв. 0,334 × 0,265.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

99. Портреты троих братьев Титтони и жены одного из них с детьми. 1851 г.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

100. Насильное купанье. Из серии «Ладзарони на берегу».
Б., акв. 0,200 × 0,167.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

Недатированные акварели 1830 — 1840-х годов

101. Сон молодой девушки перед рассветом, между тем как за окном пастух трубит в рожок.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

102. Праздник del infiorata в окрестностях Рима.
Акварель.
Собр. кн. Г. Г. Гагарина.
Местонахождение неизвестно.

103. Миненте, целующий через балкончик руку Альбанезки.
Акварель.
Местонахождение неизвестно. Была в собр. гр. Ферзена.

104. Поцелуй рыцаря через решетку сада.
Акварель.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. гр. Бобринской.

105. Рыцарь, посылающий рукою поцелуй возлюбленной.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

106. Итальянцы.
Б., акв. 0,320 × 0,270.
Ивановский областной музей.

107. Сон гречанки.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

108. Ребенок, кормящий виноградом ослика.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

109. Итальянка в лесу.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

110. Пилигрим у Латеранской базилики.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

111. Возвращение итальянок с Monte Cavo.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

112. Итальянский нищий.
Акварель.
Собр. кн. Г. Г. Гагарина.
Местонахождение неизвестно.

113. Больной.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
114. История любви (ряд картин разнообразного содержания).
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
115. Монашенки.
Акварель.
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. гр. Бобринской.
116. Бал у австрийского посланника в Константинополе.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
117. Константинопольский рынок.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
118. Приход на бал в Смирне.
Выставка АХ 1851 г.
Местонахождение неизвестно. Была в собр. П. К. Ферзена.
119. Восточные бани.
Акварель.
Местонахождение неизвестно. Была в собств. Теребенева.
120. Турецкое кладбище в Скутари.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
121. Прогулка султанских жен в лодке.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
122. Турчанка в окне с букетом цветов.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
123. Одалиска на диване.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.
124. Ришелье, танцующий перед Анной Австрийской.
Акварель.
Местонахождение неизвестно. Ранее собств. вел. кн. М. Н. Романовой.
125. Пробуждение малютки от летаргии в гробике.
Акварель.
Местонахождение неизвестно.

Портреты, исполненные акварелью, бывшие на Таврической выставке 1905 г., недатированные, местонахождение которых неизвестно

126. Портрет бабушки К. П. Брюллова.
Был в собств. Е. Ф. Брюлловой в П.
127. Портрет Е. С. Шашиной ребенком.
Был в собств. Шашиной в П.
128. Портрет П. А. Оленина.
Был в собств. А. П. Оленина в М.
129. То же.
Был в собств. Н. Д. Романова в М.
130. Портрет З. А. Хитрово.
Был в собств. А. З. Хитрово в П.
131. Портрет кн. Г. И. Гагарина, посланника в Риме и Мюнхене.
Был в собств. А. Е. Львова в М.
132. То же.
Был в собств. кн. А. Е. Гагарина в П.
133. Портрет кн. Г. Г. Гагарина.
Был в собств. кн. Г. Г. Гагарина в М.
134. Портрет кн. Е. П. Гагариной, урожденной Соймоновой.
135. Группа кн. Волконских: Софии Дмитриевны, Елизаветы Григорьевны и кн. Петра Дмитриевича.
Был в собств. кн. Н. В. Репнина, в Полтавской губ. («Яготин»).
136. Портрет кн. Ф. Ф. Голицына.
Был в собств. кн. А. П. Голицына, в Московской губ. («Петровское»).
137. Портрет кн. С. Г. Волконского в ссылке.
Был в собств. М. Е. Леонтьевой в М
138. Портрет В. И. Трофимовой и Л. И. Трофимовой, в замужестве Назимовой, с портретом К. П. Брюллова.

РИСУНОК

1. Автопортрет в мундире академиста.
Б., ит. кар. 0,218 × 0,169.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собр. Маевского (внука художн. Воробьева), Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.
2. Рисунок с головы Вакха. Копия с «оригинала».
Б., ит. кар. 0,480 × 0,380. Края смяты. Слева вверху надпись: *Марта 20. И. ВоиновЪ.* Слева внизу надпись: *1-го воз. КарлЪ Брылло. 1811. Марта 20.*
Гос. Русский музей.
3. Старик и юноша со снопом. Копия с «оригинала».
Б., ит. кар. 0,600 × 0,462. Слева вверху надпись: *3-го декабря И. ВоиновЪ,* справа внизу подпись: *К. Брылло.*
Гос. Русский музей.
4. Старая кокетка, одеваемая служанкой. Иллюстрация к «Le diable boiteux».
Б., граф. кар. 0,163 × 0,211. Внизу посредине надпись: *ИзЪ «Le diable boiteux».*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
5. Водовоз.
Б., граф. кар. 0,162 × 0,250.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
6. Установка дождевой трубы.
Б., граф. кар. 0,249 × 0,162.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
7. Рисунок со статуи.
Б., ит. кар. 0,763 × 0,568. Справа надпись: *Брюллов.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Г. Шварца.
8. Рисунок со статуи боргезского борца.
Б. голубая, ит. кар. 0,685 × 0,622. Слева вверху подпись: *Karl.*
Гос. Русский музей.

9. Наброски женских ножек.
Б., граф. кар. 0,211 × 0,163.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

10. Самсон, разрушающий храм филистимлян. Эскиз. На обороте наброски к той же композиции.
Б., ит. кар. 0,217 × 0,351. Слева по борту надпись: *Изъ самыхъ старыхъ ученическихъ чертежей Брюлова.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея—собр. И. Е. Цветкова в М.

11. Четырнадцать академических рисунков на разные темы.
Картоны разного размера. Без подписей.
Ульяновский краеведческий музей.

12. Самсон, разрушающий храм филистимлян.
К., кар., бел. 0,500 × 0,660. Надпись: *К. Брюлловъ*
Ульяновский краеведческий музей.

13. Христос в храме среди книжников.
К., кар., бел. 0,500 × 0,650. Надпись: *К. Брюлловъ*
Ульяновский краеведческий музей.

14. Нимфа лежащая. Набросок.
Б., граф. кар. 0,215 × 0,343.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

15. Два рыцаря и наброски голов, фигур, деталей зданий. Среди набросков надписи на русском и французском языках. На обороте рисунок Фомина.
Б., тушь, перо. 0,325 × 0,415.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея—собр. И. Е. Цветкова в М.

16. Композиция на неизвестный античный сюжет. На обороте наброски: автопортрета, фигуры артистки Семеновой (?) и др.
Б., тушь. 0,317 × 0,439. В середине внизу надпись: *Ученическій рисунокъ Брюллова.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея—собр. И. Е. Цветкова в М.

17. Иосиф толкует сны фараону.
Б. серая, тушь, мел. 0,177 × 0,265.
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. Имеретинской.

18. Два натурщика.
Б., ит. кар. 0,575 × 0,500. На обороте надпись: *I возр. Карлъ Брылло*
Гос. Русский музей.

19. Натурщик с поднятыми руками.
Б., ит. кар. 0,567 × 0,474. На обороте надпись: *Карлъ Брылло.*
Гос. Русский музей.

20. Лежащий натурщик.
Б., ит. кар. 0,528 × 0,727. Лист имеет надрывы. На обороте надпись: *Карлъ Брылло.*
Гос. Русский музей.

21. Два натурщика. 1813 г.
Б., ит. кар., сангина. 0,601 × 0,453. Справа надпись: *«1 и 2 сере: медаль».* В левом верхнем углу надпись: *По происходившему 1813 года декабря 20 дня 4 м. чному экзамену ученикъ 2 возраста Карлъ Брюлло за рисунокъ съ натуры удостоенъ второй серебряной медали. Дежурной профессоръ И: С: и кавалеръ Феодосъ Щедринъ.*
Гос. Русский музей. Пост. из библиотеки АХ.

22. Сидящий натурщик.
Б., граф. кар. 0,577 × 0,469. На обороте надпись: *Карлъ Брылло.*
Гос. Третьяковская галлерея. Приобр. закупочной комиссией Комитета по делам искусств в 1938 г.

23. Натурщик.
Б., сангина. 0,507 × 0,342.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей изящных искусств в М.

24. Натурщик.
Б., ит. кар. 0,142 × 0,123.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи—собр. И. С. Остроухова в М.

25. Сидящий натурщик.
Б., ит. кар. 0,472 × 0,569. Слева пометка *14*, на обороте надпись: *Карлъ Брылло.*
Гос. Русский музей.

26. Натурщики.
Б., уголь, ит. кар., сангина, белый и цветной мел. 0,865 × 0,577. Внизу подпись: *Карлъ Брюлло.* Справа надпись *«1» Первою серебреною меда...* Справа вверху подпись: *По 4-хъ мчному экзамену, происходившему сего 1817 года Декабря 22 дня ученикъ 3 возр. Карлъ Брылло за рисунокъ съ натуры удостоенъ къ получению первой серебреной медали профессоръ дежурный Феодосъ Щедр...*
Гос. Третьяковская галлерея.

27. Натурщик.
Б. серая, ит. кар., уголь, мел. 0,680 × 0,528. На обороте надпись: *Карлъ Брюлло.*
Гос. Русский музей.

28. Натурщик.
Б., уголь, цв. кар. 0,745 × 0,511.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Г. Шварца.

29. Натурщик.
Б. бледноголуб., ит. кар. 0,677 × 0,466.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Г. Шварца.

30. Натурщик с палкой.
Б., ит. кар. 0,660 × 0,398. Слева внизу сангиной: 1. На обороте надпись: *Карлъ Брюлло 4 возр...*
Гос. Третьяковская галлерея.

31. Сидящий натурщик.
Б., ит. кар. 0,659 × 0,464.
АХ.

32. Натурщик (в позе Иоанна-крестителя).
Б., ит. кар. 0,660 × 0,492.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Г. Шварца.

33. Два натурщика.
Б., ит. кар. 0,663 × 0,498. На обороте надпись: *Карлъ Брюлло.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Г. Шварца.

34. Натурщик со щитом и мечом.
Б., ит. кар., уголь. 0,464 × 0,670. Справа внизу надпись: *Брулло.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

35. Распятие (натурщик в позе).
Б., граф. кар., уголь. 0,649 × 0,502. Разрывы, края потрепаны. На обороте надпись: *Карлъ Брюлло.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

36. «Гений искусства».
Б., ит. кар., уголь, пастель. 0,650 × 0,650. На

обороте надпись: *4 возраста КарлЪ Брюлло.*
Гос. Русский музей. Пост. из АХ.

37. Мальчик натурщик.
Б., ит. кар. 0,405 × 0,272.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

38. Развалина готического храма.
Б., граф. кар. 0,253 × 0,199. Слева внизу подпись: *КБ* и пометка : *Брюло.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

39. Гений возносит искусство.
Б. желтая, перо. 0,176 × 0,229.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

40. Набросок фигуры римского воина.
Б., перо. 0,160 × 0,094.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

41. Голова Сарры. Этюд для картины «Явление трех ангелов Аврааму».
Б. подкрашенная, уголь. 0,289 × 0,393. Слева внизу надпись: *К. БрюлловЪ*
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. М. К. Тенишевой.

42. Портрет П. П. Брюллова.
Б., ит. кар., цв. кар. 0,241 × 0,160. Справа у фигуры подпись: *Б.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

43. Целование Иуды.
Б., сепия, бел. 0,330 × 0,250. Слева внизу надпись: *работа К. П. Брюллова. П БрюлловЪ*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.

44. Портрет Ф. А. Бруни.
Б., ит. кар. 0,365 × 0,235.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

45. Александр I спасает больного крестьянина. 1820 г.
На обороте наброски декоративно-орнаментальных мотивов.
Б., тушь. 0,205 × 0,220.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея (дар С. А. Иванова), Музей изящных искусств в М.

46. Дидона. Набросок фигуры и головы.
Б., перо. 0,227 × 0,198. Справа внизу надпись: *К. БрюлловЪ*
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. М. К. Тенишевой.

47. Парис.
Б., перо. 0,184 × 0,181. Справа внизу надпись: *К. БрюлловЪ*
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. М. К. Тенишевой.

48. Поклонение пастырей.
Б., тушь. 0,295 × 0,344. Внизу надпись: *ЭтотЪ эскизЪ былЪ поданЪ на экзамене ФоминымЪ, но сделанЪ БрюлловымЪ*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

49. Эпизод из истории средних веков.
Б., перо, тушь. 0,146 × 0,192. На обороте надпись: *Ученическій рисунокЪ Брюллова. Это написано подЪ диктантЪ больного и престарелого М. И. Железнова его сыномЪ*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М. Дар О. М. Железновой.

50. Возвращение Улисса.
Б., тушь, перо. 0,204 × 0,153. Рисунок заключен в овал. Внизу пером подпись: *Н. ЩербаевЪ*, справа кар. монограмма. На паспарту надпись: *Возвращение Одиссея, рисунокЪ для медальера Николая Щербаева, который в 1821 г. 16 сент. получилЪ вторую золотую медаль за вырезку на камне этого рисунка. По удостоверенію Егора Ивановича Маковского прежняго владельца, который зналЪ этотЪ секретЪ отЪ самого Брюллова.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

51. Греческий воин.
Б., тушь, перо. 0,138 × 0,101. Рисунок заключен в овал. На обороте надпись: *К. П. Брюллова. Из коллекціи П. Т. Лурнова.* На паспарту надпись: *Греческій воинЪ, рисунокЪ для медальера.* Из собр. Егора Ивановича Маковского.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М., приобр. Цветковым у Фельтена в 1908 г.

52. Наброски фигуры и головы офицера, женской головы и задрапированной мужской фигуры, опирающейся на посох. На обороте набросок пейзажа с готическим зданием, мужской фигуры в костюме XVII в., женской головы и архитектурных деталей.
Б., тушь, перо. 0,168 × 0,290. На обороте надпись: *Bruloff.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М. Дар О. М. Железновой в 1907 г.

53. Наброски головы святой, головы пожилой женщины, мужского торса и сапога.
Б., тушь, перо. 0,268 × 0,290. Посредине пером надпись: *Brullo.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М. Дар О. М. Железновой в 1907 г.

54. Несение креста.
Б., граф. кар., тушь, перо. 0,092 × 0,282.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. Е. Остроухова в М.

55. Два наброска женской руки.
Б., граф. кар. 0,142 × 0,103.
Гос. Русский музей. Собр. П. и В. Брюлловых.

56. Венера, Вулкан и амур.
Б., тушь, бел. 0,272 × 0,194.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

57. «Рыцарь жалкого образа», встающий с постели. Карикатура.
Б., граф. кар. 0,362 × 0,462.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа.

58. Христос, окруженный ангелами.
Б., граф. кар. 0,235 × 0,175.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

Италия

59. Амур и Психея. На обороте наброски той же темы и другие беглые наброски.
Б., граф. кар., бистр. 0,178 × 0,217. Вверху посредине авт. надпись: *Amore e Psiche*; справа пером: *Brullow*
Гос. Третьяковская галлерея.
60. Композиция на тему «Амур и Психея» и другие наброски.
Б., сепия, граф. кар. 0,336 × 0,249.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна
61. Набросок композиции на неизвестный сюжет.
Б., ит. кар. 0,087 × 0,105.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи—собр. И. С. Остроухова в М.
62. Набросок композиции на неизвестный сюжет.
Б., граф. кар., бистр. 0,185 × 0,238. Слева внизу надпись: *Карлъ Брюлловъ*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.
63. Сцена из античной жизни. Три наброска. На обороте набросок той же темы.
Б., ит. кар. 0,218 × 0,314. На лицевой стороне и на обороте надписи: *Брюлловъ.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.
64. Композиция на сюжет из римской истории (римляне на площади рассматривают телегу с полулежащим на ней мужчиной, с головы которого раб снимает покрывало). На обороте наброски женской фигуры и римского воина.
Б., граф. кар., перо, сепия. 0,225 × 0,283.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
65. Архитектурная фантазия (бассейн). На обороте пять маленьких акварельных композиций на архитектурные темы, несколько набросков тушью и пером архитектурных мотивов и две схематические головы, изображенные в фас.
Б., тушь. 0,333 × 0,275.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея (дар С. А. Иванова), Музей изящных искусств в М.
66. Карикатура на художника Штемберга.
Б., граф. кар. 0,177 × 0,128.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея (дар С. А. Иванова), Музей изящных искусств в М.
67. Купидоны, несущие ноты (пять набросков), для занавеса к спектаклю, поставленному в доме кн. З. Волконской, и схематические наброски голов. На обороте наброски женской головы и частей фигур.
Б., граф. кар., тушь, перо. 0,261 × 0,186.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М., приобр. Цветковым от А. И. Сомова в 1894 г.
68. Портрет А. П. Брюллова.
Б., ит. кар. 0,248 × 0,220.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.
69. Богоматерь с младенцем Иисусом и Иоанном.
Б., тушь, перо. 0,194 × 0,118. Слева внизу на паспарту надпись: *Карлъ Павловичъ Брюлловъ. Изъ собр. А. И. Сомова. К. Сомов.*
Гос. Третьяковская галлерея.
70. Набросок театр. сцены (итальянские жандармы, испугавшиеся их девушки и женщины на коленях.)
Б., перо. 0,105 × 0,120.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.
71. Триумф Галатеи. Набросок с карт. А. Караччи в Палаццо Фарнезе, Рим.
Б., граф. кар. 0,252 × 0,336.
Гос. Русский музей. Ранее из собр. Е. Е. Рейтерна.
72. Триумф Галатеи. Набросок с карт. А. Караччи в Палаццо Фарнезе в Риме.
Б., граф. кар. 0,252 × 0,338.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
73. Наброски фигуры спящей женщины.
Б., граф. кар. 0,200 × 0,260.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
74. Наброски: женщина, открывающая окно, потягивающаяся и зевающая девушка, мужская фигура и др. На обор.—то же.
Б., перо. 0,189 × 0,231.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.
75. Сатир, поддерживающий Вакха. (С картины А. Караччи «Триумф Вакха и Ариадны», Палаццо Фарнезе, Рим.) На обороте наброски женских обнаженных фигур.
Б., граф. кар. 0,250 × 0,336.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
76. Лежащая фигура и другие наброски. (С карт. А. Караччи «Триумф Вакха и Ариадны», Палаццо Фарнезе, Рим.) На обороте — наброски с росписей в Фарнезине Рафаэля.
Б., граф. кар. 0,337 × 0,246.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
77. Христос, окруженный детьми. Набросок.
Б., перо. 0,700 × 0,450.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
78. Клеобис и Битон.
Б., перо, граф. кар. 0,224 × 0,300.
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. Имеретинской.
79. Портрет А. П. Брюллова.
Б., граф. кар. 0,181 × 0,142. Внизу надпись: *съ Александра Карлъ за три часа до отъезда изъ Рима. 23 ав. 1826.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа.

80. Женщина, посылающая поцелуй в окно. 1826 г. На обор.—набр. муж. фигуры.
Б., сепия, белила. 0,213 × 0,184. Слева внизу: *Бришка* (?).
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

81. Сидящий натурщик. На обороте два наброска композиции «Гилас и нимфы».
Б., ит. кар. 0,619 × 0,408.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. М. Жемчужникова.

82. Гребцы в лодке.
Б., граф. кар. 0,125 × 0,184.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. М. Жемчужникова.

83. Бегущий господин, закуривающий сигару о факел амура.
Б., граф. кар. 0,141 × 0,090.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

84. Курильщики (кавалер и дама).
Б., граф. кар. 0,141 × 0,090.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

85. Старец, сопровождаемый двумя слугами, обращается к Аполлону, готовящемуся разить греков.
Б., ит. кар. 0,297 × 0,403.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Б. П. Брюллова.

86. Взятие Коринфа. Эскиз неосуществленной картины.
Б., ит. кар. 0,435 × 0,580. Справа внизу надпись: *Брюлловъ*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

87. Наброски к неосуществленной картине «Клеобис и Битон». На обороте наброски той же композиции.
Б., ит. кар., сепия. 0,225 × 0,315. Внизу авт. надпись: *вот оно.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи—собр. И. С. Остроухова в М.

88. «Гилас и нимфы» (два варианта неосуществленной в картине композиции). На обороте наброски: головы молящейся девушки, композиции «Диана и Эндимион» и двух мужских торсов.
Б., ит. кар. 0,242 × 0,305.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

89. Гилас и нимфы. Два наброска центральной группы, семь маленьких набросков композиции в целом, два наброска женской фигуры и голова старика в профиль. На обороте четыре наброска на ту же тему, два наброска человеческой фигуры и девять набросков мотивов церковной архитектуры.
Б., граф. кар. 0,287 × 0,440.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в. М.

90. Нимфа. Этюд к неосуществленной картине «Гилас и нимфы». Ниже набросок всей композиции и фигуры другой нимфы. На обороте наброски к портрету вел. кн. Елены Павловны.
Б., ит. кар. 0,314 × 0,223.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.

91. Диана и Эндимион.
Б., граф. кар. 0,206 × 0,205.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

92. Портрет военного (флигель-адъютанта А. Ферзен?).
Б., ит. кар. 0,240 × 0,204. Справа у фигуры подпись: *C B 1829* an... Внизу пометка владельца альбома: *брат Александр.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Ферзен.

93. Наброски фигур, ног и коня.
Б., перо. 0,330 × 0,225.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

94. Карикатура на Вольфенсбергера.
Б., граф. кар., перо. 0,164 × 0,930. Внизу надпись: «*Wolfensberger dans les roseaux par Charles Brullow*... На обороте: *Mettre dans l'album envoyé à Grich*...
Гос. Русский музей. Ранее собр. Г. Г. Гагарина.

95. Наброски мужских и женских фигур.
Б., сепия. 0,254 × 0,108. Надпись: *Брюллов.*
Гос. Русский музей.

96. Итальянка в красном платье, сидящая на камне на фоне группы Нептуна[1].
Б., акв., белила. 0,464 × 0,304. Внизу посредине надпись: *di Nettuno.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

97. Неаполитанка с кувшином на голове.
Б., сепия. 0,415 × 0,233. Слева инициалы: *К. Б.* Внизу посредине надпись: *di Olevono.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

98. Женщина, сидящая на камне, на фоне домов.
Б., акв. 0,385 × 0,290. Слева посредине надпись: *Ciocciara.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

99. Девушка с кувшином на голове у источника.
Б., сепия, акв. 0,421 × 0,266. Внизу посредине надпись: *Ciocciara.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

100. Сидящая женщина в красном платье.
Б., акв., бел. 0,556 × 0,373. Слева внизу инициалы: *К. Б.*, посредине надпись: *Frascatana*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

101. Неаполитанский музыкант, играющий у фонтана на волынке, и слушающий его мальчик.
Б. желтая, сепия. 0,564 × 0,395. Справа внизу подпись: *Piferari*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

102. Старик, сидящий на камне.
Б., граф. кар. и сепия. 0,333 × 0,266.
Ярославский музей. Ранее Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

[1] №№ 96—109 представляют собой наброски с натуры сепией и акварелью в характере школьных. Чтобы не разбивать цельности серии мы поместили в данном случае акварели вместе с рисунками.

103. Женщина с корзиной.
Б., акв. 0,560 × 0,384. Надпись: *Ciocciara Ricca.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

104. Читающий монах.
Б., сепия. 0,533 × 0,369. Подпись в лев. нижнем углу: *К. Б.* Посредине надпись: *Monaco di S. Carlino.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

105. Молящаяся женщина с четками, на коленях.
Б. желтая, сепия, бел. 0,554 × 0,385.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

106. Монахиня, молящаяся в храме.
Б., сепия. 0,552 × 0,374. Внизу надпись: *Capucina.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

107. Итальянка.
Б., сепия. 0,596 × 0,383. Внизу справа надпись: *Donna di Sanina*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

108. Стоящая и сидящая итальянки.
Б. желтоватая, акв. 0,547 × 0,346. Левый верхний угол с вырезом, в котором подклеена бумага с надписью: *Roma C Brulloff.* Внизу полустерта надпись: *Coma di... detto.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

109. Женщина, сидящая облокотившись на камень.
Б., акв., белила. 0,380 × 0,551. Внизу посредине надпись: *de Palestrino.*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

110. Итальянский разбойник. На обороте набросок головы апостола (?).
Б., пт. кар. 0,230 × 0,215.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

111. Последний день Помпеи. Эскиз к картине того же названия. На обороте наброски двух композиций, мужской фигуры и др.
Б., граф. кар., тушь. 0,175 × 0,244.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собр. гр. П. С. Уваровой, галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

112. Последний день Помпеи. Эскиз [1].
Б., сепия. 0,229 × 0,300.
Гос. Русский музей. Ранее собр. А. Т. Маркова, И. И. Ваулина, С. С. Боткина.

113. Набросок композиции картины «Последний день Помпеи».
Б., тушь, перо. 0,155 × 0,187. Справа внизу подпись: *К. Брюлловъ.* Внизу надпись: *Оригинальный чертежъ К. П. Брюллова, въ Риме—первая идея картины «Последнiй день Помпеи».*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи—собр И. С. Остроухова в М.

114. Последний день Помпеи. Эскиз.
К., пт. кар. 0,460 × 0,540.
Муромский музей местного края.

[1] Не удалось выяснить, какой из эскизов к картине «Последний день Помпеи» (тушь, перо) находился в собрании А. И. Сомова.

115. Последний день Помпеи. Эскиз.
Б., перо и сепия. 0,503 × 0,720. Внизу надпись: *Купл. въ Риме 10 д. 1838.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи. Ранее собр. В. А. Жуковского.

116. Набросок композиции картины «Последний день Помпеи».
Б., перо. 0,093 × 0,124. Надпись на паспарту: *собственноручн... набросок пером К. П. Брюллова (П... П...), сделанный в Риме Брюлловым для итальянского художника Камучини. В 1858 году подарен Камучини художнику Болеславу Канутовичу Русецкому (Вильна). А Русецкий подарил его в Вильне мне Ля...* Наверху: *получено мною от худ. Б. К. Русецкого в Вильне 20 февраля 1898 г. А...*
Гос. Русский музей. Ранее собр. М. Е. Меликова.

117. Два натурщика. Этюд к картине «Последний день Помпеи» (?).
Б., пт. кар. 0,627 × 0,490. Справа внизу подпись: *6 Апреля 1831—К. Брюлловъ*
Гос. Третьяковская галлерея.

118. Этюды складок и набросок композиции картины «Последний день Помпеи».
Калька, граф. кар. 0,298 × 0,168.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

119. Наброски двух групп для картины «Последний день Помпеи».
Б. коричн., граф. кар. 0,224 × 0,153.
Гос. Русский музей. Ранее собр. семьи Варнек, кн. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

120. Крестьянин (финн) в зимней одежде с двумя кадушками (или жбанами) в руках.
Б. коричневая, сепия, бел. 0,246 × 0,202. На паспарту надпись: *Croquis fait par Bruloff à Milan 1833*
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

121. Свидание (прощальный поцелуй).
Б., сепия. 0,281 × 0,202. Справа внизу подпись: *Roma 1833 CB.*
Гос. Русский музей. Пост. из Зимнего дворца.

122. Итальянка зажигает лампаду у образа богоматери. Эскиз. 1835 г.
Б., перо. 0,263 × 0,185.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. А. Гейденрейха.

123. Лежащий итальянец на берегу моря.
Б., сепия. 0,097 × 0,130.
Гос. Русский музей. Ранее дворец Юсуповых.

124. Лежащая женщина (на фоне пейзажа).
Б., сепия. 0,162 × 0,136.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музея Армении.

125. Голова апостола и итальянец в шляпе. Наброски.
Б., граф. кар. 0,192 × 0,102.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

126. Распятие.
Б., граф. кар., акв. 0,290 × 0,190. Слева внизу подпись: *Roma C. Brulloff.* На обороте надпись: *подарокъ Борозднe отъ автора.*

Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М. Приобр. Цветковым от С. С. Шайкевича в 1895 г.

127. Мать, просыпающаяся от плача ребенка.
Б., сепия. 0,225 × 0,280. Слева внизу подпись: *C. Bruloff.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. А. С. Салтыковой.

128. Дама и кавалер в одеждах XVII в. на террасе в парке. На обор. два набр. женской головы в профиль.
Б., сепия, 0,147 × 0,108.
Гос. Русский музей. Дар ОПХ.

129. Набросок мужской фигуры в одежде времен Возрождения и набросок женской головы.
Б., граф. кар., 0,210 × 0,108.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

130. Кавалер в костюме XVII в., встав на коня, целует ножку дамы, стоящей на балконе. Внизу — чешущаяся собака. На обороте набросок той же сцены.
Б., граф. кар. 0,200 × 0,151.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

131. Дуэт в саду (кавалер поет, дама с гитарой, в костюмах XVII века).
Б., сепия. 0,170 × 0,110.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

132. Наброски неизвестной композиции: головы капуцина и кардинала.
Б., сепия, граф. кар. 0,108 × 0,144. Надпись вверху: *Antonio Kyduni*, внизу: *капуцинъ, кардиналъ.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

133. Наброски нагих женских фигур.
Б., граф. кар. 0,250 × 0,320.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

134. Наброски спящей женщины и женской головы.
Б., граф. кар. 0,244 × 0,157.
Гос. Русский музей. Из собр. Е. Е. Рейтерна.

135. Набросок композиции портрета А. Н. Демидова. На поле листа наброски деталей фигур лошади и собаки.
Б., граф. кар. 0,290 × 0,230.
Приобр. закупочной комиссией Комитета по делам искусств в 1937 г.

136. Вздыбившаяся лошадь со слегка намеченной фигурой всадника. В правом верхнем углу голова лошади. Эскиз к портрету А. Н. Демидова.
На обороте набросок варианта всей композиции портрета, фигуры лошади, верхней части корпуса и головы лошади. Б, граф. кар. 0,285 × × 0,250.
Приобр. закупочной комиссией Комитета по делам искусств в 1937 г.

137. Автопортрет.
Б., сепия. 0,167 × 0,1[illegible]2. На паспарту надпись: *Brulloff par lui-même.*
Гос. Третьяковская галлерея.

138. Портрет гр. Воронцовой и другие наброски.
Б., граф. кар. 0,335 × 0,212.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

139. Актер Демерик в роли (в костюме XV—XVI в.).
Б., граф. кар. 0,200 × 0,900.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

140. Портрет Гверацци.
Б. желтая, ит. кар., пастель, мел., акв. 0,228 × × 0,187. Надписи на полях: слева внизу—*К. П. Брюлловъ*, справа внизу—*портретъ Gwerazzi.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.

141. Веселое возвращение.
Б., граф. кар., сепия. 0,305 × 0,290. Справа внизу подпись: *Roma 12*, слева монограмма: С В.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

142. Решение вопроса.
Б., перо. 0,196 × 0,209. Надпись: *Брюллов.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Оленина, В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

143. Шарж.
Б., граф. кар. 0,183 × 0,149.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Оленина, В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

144. Эскиз барельефа для надгробного памятника Помпео Маркези[1].
Б., граф. кар., сепия. 0,201 × 0,234. Овал в прямоугольнике. Справа внизу кар. подпись: *C Brulloff.* Внизу подпись: *A. P. M... C. B. MDCCCXXXIII.* На обороте надпись: *A. P. M. A. Pompeo Marchesi.*
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. из Гос. музейного фонда.

Греция, Константинополь

145. Раненый грек. На обороте наброски двух женских полуфигур и др.
Б., граф. кар., сепия. 0,275 × 0,346.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

146. Карабинер в костюме XVIII века и другие наброски.
Б., граф. кар. 0,162 × 0,260.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Н. Д. Быкова, Е. Е. Рейтерна.

147. Пьяный турок и другие наброски во время путешествия на Восток. На обороте— воин, садящийся на лошадь.
Б., граф. кар. 0,224 × 0,298. Справа внизу подпись: *Карлъ Брюлловъ.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. М. К. Тенишевой.

148. Всадник, сторонящийся в узком проезде от верблюда с поклажей.
Б., граф. кар., сепия. 0,343 × 0,276.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

[1] К. Брюлловым был составлен и проект памятника покойной жены кн. Л. П. Витгенштейна—Стефании.

149. Три всадника, поднимающиеся по тропинке.
Б., сепия. 0,234 × 0,336.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

150. Портрет греческого инсургента Феодора Колоктрони (1770—1842).
Б., сепия. 0,275 × 0,215.
На обороте граф. кар. набросок схватки. На обороте справа внизу надпись: *Carolus Brulloff.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

151. Два турка под деревом.
Б., перо. 0,264 × 0,373. Справа внизу подпись: *К. БрюлловЪ 1836 февраль 5.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. М. И. Железнова, Л. М. Жемчужникова.

152. Солдаты в форме XVIII в. у пушки.
Б., перо. 0,259 × 0,366.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. М. Жемчужникова.

153. Грек, лежащий на скале.
Б., граф. кар., сепия. 0,272 × 0,340.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей изящных искусств в М.

154. Горные охотники.
На обороте набросок полуобнаженной мужской фигуры и мужского профиля.
Б., граф. кар., сепия. 0,267 × 0,182.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей изящных искусств в М.

155. Переправа через ручей.
Б., сепия. 0,275 × 0,235.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

156. Свидание (албанец входит в окно — поцелуй).
Б., сепия. 0,218 × 0,185.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

157. Полдень в караван-сарае.
Б., сепия. 0,323 × 0,280.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей изящных искусств в М.

158. Албанец. На обороте наброски сепией и граф. кар. композиций из восточной жизни и отдельных фигур.
Б., сепия. 0,274 × 0,234. На обороте внизу надпись: *Carolus Brulloff.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей изящных искусств в М.

159. Гр. Александр Строганов.
Б., граф. кар. 0,245 × 0,190. Подпись: *«Константинополь К. БрюлловЪ.* Надпись на обороте окантовки: *Comte Alexandre Stroganoff Constantinople 1834 par Brulloff.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. А. Д. Шереметева.

Москва

160. Портрет г-жи Жодейко.
Б., граф. кар. 0,276 × 0,238. Справа внизу подпись: *К. БрюлловЪ Москва 1836 г. у Witali.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М. Приобр. Цветковым от А. В. Сомова до 1894 г.

161. Портрет И. Т. Дурнова.
Б., граф. кар. 0,240 × 0,198. Овал. Справа внизу кар. подпись: *К. БрюлловЪ* 1836
Гос. Третьяковская галлерея.

162. Портрет неизвестного.
Б., граф. кар. 0,227 × 0,174. Справа внизу подпись: *Москва 1836 К БрюлловЪ.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Сувчинского.

163. Витали работает над бюстом Брюллова. Набросок.
Б., перо. 0,058 × 0,048.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

164. Автопортрет в профиль (для бюста).
Б., граф. кар. 0,124 × 0,093.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

165. Херувимы. Справа фрагмент фигуры младенца Иоанна крестителя. Рисунок для скульптуры Витали над царскими вратами в храме Исаакия в П. На обороте наброски двух мужских фигур и др.
Б., граф. кар. 0,133 × 0,172.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М. Приобр. Цветковым от А. И. Сомова до 1894 г.

166. Наброски К. Брюллова на поле рисунка Витали. Среди набросков надписи.
Б., тушь. 0,355 × 0,218.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

167. Карикатура на И. П. Витали, при свече лепящего бюст Брюллова.
Б., граф. кар. 0,346 × 0,217.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

168. Наполеон покидает Москву.
Б., граф. кар. 0,107 × 0,162.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

169. Портрет неизвестной.
Б., граф. кар. 0,270 × 0,206. Справа внизу подпись: *К. БрюлловЪ 1836 Москва.* Внизу на рисунке надпись рукой Н. Д. Быкова: *Особа эта была матерью той натурщицы, которая служила моделью при исполнении статуи ИваномЪ ПетровичемЪ Витали, находящейся в ИмператорскомЪ Эрмитаже.*
Гос. Русский музей. Ранее собств. Л. К. Савонуло.

170. Портрет Л. К. Маковской.
Б., граф. кар. 0,359 × 0,297. Справа внизу подпись: *К. БрюлловЪ 1836 г.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

171. Карикатура на Е. И. Маковского (в рост).
Б., ит. кар., сангина. 0,423 × 0,262. На обороте пометка рукой Е. И. Маковского: *оригин. К. П. Брюлло — ЕгорЪ ИвановичЪ Маковскій.* Гос. Русский музей. Ранее собств. Е. И. Маковского.

172. Наполеон на острове св. Елены.
Б., граф. кар. 0,179 × 0,115.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

173. Боец.
Б., перо. 0,224 × 0,195. Внизу на рисунке над-

пись: *Чертилъ левой рукой Брюлловъ при мне нижеподписавшимся. Михаилъ Загоскинъ 1836. Февраля — то есть марта 5-го дня.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. А. Плюшкина.

174. Отъезжающий рыцарь.
Б., сепия, кисть, перо. 0,252 × 0,182. Внизу кар. надпись: *К. П. Брюлловъ 1836 г. подаренъ Егору Маковскому передъ отъездомъ изъ Москвы.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея—собр. И. Е. Цветкова в М. Прпобр. Цветковым от Фельтена в 1907 г. Петербург.

175. Молящийся в храме. Набросок композиции на неизвестный сюжет.
Б., граф. кар., тушь, перо. 0,110 × 0,150. Справа внизу кар. надпись: *К. Брюлло.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея. Собр. И. Е. Цветкова, в М.

176. Письмо от 3 февраля 1837 г. к доктору С. В. Пеликану с рисунком, изображающим К. Брюллова с Меркурием и Венерой.
Б., перо. 0,195 × 0,248.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

177. Меркурий изгоняет Венеру и другие наброски.
Б., граф. кар. 0,163 × 0,255.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

178. Меркурий изгоняет Венеру. Набросок.
Б., граф. кар. 0,266 × 0,184.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

179. То же.
Б., граф. кар. 0,435 × 0,316.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. А. Гейденрейха.

180. То же.
Б., граф. кар. 0,436 × 0,316.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. А. Гейденрейха.

181. То же.
Б., граф. кар., тушь. 0,387 × 0,534.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

182. Портрет Кукольника.
Б., граф. кар. 0,154 × 0,216.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

183. Портрет военного на фоне равнины. Набросок.
Б., граф. кар. 0,106 × 0,068. Внизу надпись: *Быть по сему.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

184. Портрет У. Смирновой. Эскиз к портрету того же названия, находящемуся в Гос. Русском музее.
Б., граф. кар. 0,190 × 0,150.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

185. Наброски женских голов для картины «Бахчисарайский фонтан». На обороте наброски бегущих фигур (для «Осады Пскова») и др.
Б., граф. кар. 0,260 × 0,290.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

186. Наброски сидящей мужской и молящейся женской фигур. На обороте: мужчина в античном плаще, подзывающий уличную собаку.
Б., пт. кар. 0,234 × 0,344.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

187. Набросок композиции «Сон» и набросок руки. На обороте наброски для композиции «Амур и Психея».
Б., граф. кар. 0,179 × 0,116.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

188. Молодая девушка. Набросок.
Б., тушь, сепия, перо. 0,246 × 0,210.
Вверху листа надписи пером рукой К. Брюллова.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи—собр. И. С. Остроухова в М.

189. Мария. Этюд к картине «Бахчисарайский фонтан». На обороте три наброска.
Б., граф. кар. 0,233 × 0,342.
Музей А. С. Пушкина в М. Ранее Гос. Третьяковская галлерея.

190. Наброски к композиции «Бахчисарайский фонтан», группа из двух женских фигур и обнаженная мужская фигура. На обороте набросок фигуры лежащего мужчины для композиции «Осада Пскова» и наброски двух женских торсов.
Б., граф. кар. 0,252 × 0,204.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи—собр. И. С. Остроухова в М.

191. Набросок композиции «Бахчисарайский фонтан».
Б., перо. 0,135 × 0,102.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

192. Наброски: голова девушки в профиль для картины «Бахчисарайский фонтан», женская фигура на коленях и голова воина для «Осады Пскова». На обороте: наброски девушки в окне, слушающей птицу в клетке.
Б., граф. кар. 0,217 × 0,174.
Гос. Русский музей, ранее собр. С. С. Боткина.

193. Сцена в гареме (три варианта) и наброски женских фигур. На обороте набросок сидящей женщины и итальянца в плаще и шляпе, опирающегося на палку.
Б., пт. кар. 0,330 × 0,300. На обороте надпись: *К. Брюлловъ.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

194. Юнона. Этюд для картины «Юнона и Парка с младенцем Геркулесом».
Б., пт. кар. 0,206 × 0,136.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

195. Спящая Юнона и Парка с младенцем Геркулесом. Эскиз к картине того же названия. Наброски: композиции «Диана и Актеон», младенца Геркулеса, части торса Юноны, двух ступней ног и завитка орнамента.

На обороте набросок головы собаки и четыре незаконченных наброска.
Б., ит. кар. 0,230 × 0,318.
Гос. Третьяковская галлерея. Дар И. Э. Грабаря в 1917 г.

196. То же.
Б., сепия. 0,169 × 0,217. Наверху надпись: *рисовано профессоромъ К. П. Брюлловымъ. 1839 г.*
Гос. Русский музей. Пост. из библиотеки Академии художеств.

197. Диана и Актеон. Эскиз. Справа набросок одной из фигур. На обороте два наброска: фигуры апостола и задрапированной мужской фигуры.
Б., ит. кар. 0,248 × 0,333.
Гос. Третьяковская галлерея. Дар И. Э. Грабаря в 1917 г.

198. Голова турчанки и наброски восточной сцены.
Б., сепия. 0,243 × 0,278.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

199. В гареме и другие наброски («Психея и Амур», фигуры юношей и девушек, круп коня).
Б., граф. кар. 0,449 × 0,370.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. А. Гейденрейха.

200. Турчанка в гареме (лежащая на диване).
Б., сепия. 0,196 × 0,210.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

201. Албанка, сидящая у окна, из которого выглядывает старуха. На обороте голова итальянца.
Б., граф. кар. 0,253 × 0,196. Справа внизу кар. подпись: *Albanaise C. Brulow.*
Гос. Третьяковская галлерея.

202. Восточные бани. На обороте наброски: композиция на восточную тему, детали этой композиции, женской фигуры, держащей блюдо, и мотивы орнамента.
Б., граф. кар., сепия. 0,230 × 0,265.
Гос. Третьяковская галлерея.

203. Поле битвы рыцарей с сарацинами.
Б., ит. кар. 0,675 × 1,017.
Гос. Русский музей. Пост. из АХ.

204. Конь, скачущий среди убитых сарацин.
Б. серая, ит. кар., бел. 0,229 × 0,301. Справа внизу надпись: *C. Brulof*
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. М. К. Тенишевой.

205. Сарацин, пораженный стрелой и падающий с коня.
Б. серая, ит. кар., мел. 0,235 × 0,305. Справа внизу надпись: *C. Bruloff.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. М. К. Тенишевой.

206. Сарацин на коне.
Б., граф. кар. 0,338 × 0,253.
Гос. Третьяковская галлерея.

207. Распятие. Эскиз образа, написанного для церкви Петра и Павла в П.
Б., граф. кар. 0,280 × 0,230.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

208. Девять рисунков голов и фигур к «Распятию» (два из них принадлежат Гос. Третьяковской галлерее, семь — Гос. Русскому музею).

209. Моисей, держащий скрижали, и два наброска мужской фигуры. На обороте наброски «Распятия», итальянка у окна с птичьей клеткой и др.
Б., граф. кар. 0,250 × 0,330.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

210. Тайная вечеря. На обороте наброски: фигур Петра I, монаха и сцен «Тигр, напавший на женщину с ребенком» и «Свидание грека с возлюбленной».
Б., граф. кар. 0,104 × 0,262.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

211. Вознесение богоматери. Эскиз образа, написанного для Казанского собора.
Б., граф. кар. 0,488 × 0,254.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

212. Сошествие св. духа. Эскиз для хоругви.
Б., ит. кар. 0,417 × 0,347. На обороте надпись: *На отрезанной части белого листа было написано следующее: «Эскизъ К. П. Брюллова для хоругви академической церкви, стоявшей у клироса на правой стороне церкви. Въ конце 40-хъ годовъ находившаяся на хоругви картина Брюллова была уничтожена и заменена картиной Капкова. Сія надпись сделана М. И. Железновымъ, ученикомъ и другомъ Брюллова. Рисунокъ пріобретенъ отъ Ольги Михайловны Железновой, дочери художника, въ марте 1907 г. И. Цветковъ».*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

213. Невинность, оставляющая землю. Эскиз неосуществленной композиции. На обороте — фигура «Невинности».
Б., граф. кар. 0,330 × 0,570.
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. А. С. Салтыковой.

214. Набросок фигуры для картины «Александра Федоровна с дочерью на прогулке верхом».
Б., граф. кар. 0,196 × 0,128.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

215. Набросок композиции для той же картины.
Б., граф. кар. 0,054 × 0,043.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

216. Набросок головы лошади для той же картины.
Б., граф. кар. 0,184 × 0,141.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

217. Женская фигура на лошади. Два наброска фигуры вел. кн. Александры Николаевны для той же картины.
Б., граф. кар. 0,218 × 0,185.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

218. Набросок лошади для той же картины и набросок всей композиции. На обороте набросок женского портрета, карикатурной сцены и карикатурного профиля.
Б., граф. кар. 0,211 × 0,164.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

219. Автопортрет в профиль и наброски мужской фигуры.
Б., граф. кар. 0,259 × 0,199. На обор. надпись: *К. П. Брюллов собствен. его портрет, сделанный у казанского профессора Виноградского и подаренный ему при посещении*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна

220. Минин и Пожарский. Эскиз.
К., сепия. 0,290 × 0,190. Подпись: *К. Брюллов 1839 26 маія.*
Ульяновский краеведческий музей.

221. Эскиз портрета сестер Шишмаревых.
Б., ит. кар. 0,296 × 0,205.
Гос. Русский музей. Ранее собр. М. Е. Меликова.

222. Набросок композиции «Осада Пскова».
Б., граф. кар. 0,190 × 0,282.
Гос. Русский музей. Ранее собр. М. Е. Меликова.

223. Осада Пскова. Эскиз к картине того же названия.
Б., сепия. 0,679 × 0,830.
Гос. Русский музей. Ранее собств. К. Е. Маковского.

224. Лошади (семь набросков упавших лошадей. Две с всадниками). На обороте набросок лошади.
Б., ит. кар. 0,295 × 0,440.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

225. Польский воин и русские ратники. Три наброска к «Осаде Пскова». На обороте: набросок русского воина к «Осаде Пскова».
Б., граф. кар. 0,306 × 0,208.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

226. Любовный сигнал. Детали к той же композиции. На обороте «Воскресение Христа», полустертый рисунок глаза и набросок мужской фигуры.
Б., граф. кар. 0,180 × 0,200 (формат неправильный). Слева пером надпись: *К. Брюлловъ.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

227. Воин у прилавка.
Б., граф. кар. 0,161 × 0,110.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. А. Гейденрейха.

228. Наброски портрета неизвестного.
Б., граф. кар. 0,156 × 0,113.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

229. Портрет неизвестной. Набросок.
Б., граф. кар., тушь. 0,277 × 0,205.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

230. Портрет неизвестной (поколенный).
Б., граф. кар. 0,363 × 0,232.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

231. Портрет дамы, стоящей у баллюстрады.
Б., граф. кар. 0,309 × 0,216.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

232. Портрет А. П. Зауервейд.
Б., граф. кар. 0,159 × 0,137.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. П. Ваулина, Е. Г. Шварца.

233. Кн. Г. Г. Гагарин в шляпе и с моноклем. Набросок.
Б., граф. кар. 0,172 × 0,102.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

234. Кн. Г. Г. Гагарин в профиль (с папиросой). Набросок.
Б., граф. кар. 0,980 × 0,155.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

235. Кн. С. А. Гагарина, урожденная Дашкова, в профиль. Набросок.
Б., граф. кар. 0,212 × 0,1[illegible]8.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

236. Женский профиль. Набросок.
Б., граф. кар. 0,125 × 0,184.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

237. Набросок женской головы (по плечи).
Б., граф. кар. 0,210 × 0,163.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

238. Художник А. Е. Егоров. Шарж. 1842 г.
Б., перо. 0,120 × 0,087. Слева внизу монограмма *КБ.* Под рисунком надпись: *рис. Брюллов 1842 году.*
Гос. Русский музей. Ранее собр гр. Д. И. Толстого.

239. Набросок группы из трех фигур (среди них Бруни).
Б., граф. кар. 0,128 × 0,101. Внизу надпись: *10 октября Бруни мос... (?) въ Исакіе (?).*
Гос. Русский музей. Собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

240. Ф. А. Бруни (шарж).
Б., граф. кар. 0,175 × 0,078. На поле рисунка надписи. Слева внизу пером монограмма: *К. Б.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

241. П. В. Басин в профиль. Набросок.
Б., граф. кар. 0,103 × 0,090. Вверху надпись: *Петръ Басинъ.* Внизу надпись: *Рыбій глазъ.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

242. Портрет секретаря Академии художеств В. И. Григоровича (в профиль).
Б., граф. кар. 0,175 × 0,156.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

243. Голова натурщика (по грудь).
Б., ит. кар., уголь. 0,501 × 0,410.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

244. Автопортрет карикатурный (профильное изображение).
Б., граф. кар. 0,255 × 0,200. Справа внизу надпись: *К. П. Брюлловъ имъ самимъ рисовано.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.

245. Автопортрет карикатурный.
Б., граф. кар. 0,125 × 0,106.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

246. В. Н. Семенов (шарж).
Б., граф. кар. 0,313 × 0,221. Слева внизу монограмма: *К. Б.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

247. Писатель Н. В. Кукольник (шарж).
Б., перо и кар. 0,251 × 0,200. Слева внизу подпись: *К. Брюллов.*
Музей А. С. Пушкина. Ранее ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

248. Писатель Ф. В. Булгарин (1789—1859) (шарж).

Б., ит. кар. 0,312 × 0,233. Слева внизу монограмма: *К. Б.*
Музей А. С. Пушкина в Москве. Ранее Гос. Третьяковская галлерея.

249. Ф. В. Булгарин (шарж).
Б., граф. кар. 0,175 × 0,780. Слева внизу монограмма *К. Б.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

250. Н. Ф. Немирович-Данченко (шарж).
Б., кар. 0,350 × 0,220. Справа внизу монограмма *К. Б.*
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

251. Карикатуры на А. Н. Оленина, А. Г. Ухтомского и будочника.
Калька, перо. 0,165 × 0,189. Подписи: *Презид. ОленинЪ — УхтомскiйЪ русск. будочникЪ К. П. БрюлловЪ.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

252. Карикатура на ученика А. Н. Мокрицкого, работающего над росписью в Исаакиевском соборе.
Б., ит. кар. 0,208 × 0,261.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

253. Карикатура на А. Н. Мокрицкого.
Б., граф. кар. 0,195 × 0,194.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

254. Карикатура на А. Н. Мокрицкого.
Б., ит. и граф. кар. 0,231 × 0,336.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

255. Карикатуры на А. Н. Мокрицкого и Г. К. Михайлова. На обороте четыре наброска композиции «Жертвоприношение Авраама» и лошади.
Б., граф. кар. 0,232 × 0,344.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

256. Карикатура на А. О. Корицкого.
Б., граф. кар. 0,198 × 0,184. Внизу надпись рукой К. Брюллова: *НашелЪ. НашелЪ. Небритой в 26 летЪ — а когда онЪ родился?*
Гос. Русский музей. Ранее собств. А. С. Молчанова.

257. Карикатуры на А. О. Корицкого.
Б., граф. кар. 0,310 × 0,198.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

258. Карикатура на А. О. Корицкого в военной форме и голова женщины. На обороте набросок вакхической сцены.
Б., граф. кар. 0,295 × 0,198.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

259. Карикатура на А. О. Корицкого перед мольбертом. На обороте — Корицкий под душем и он же читает в постели.
Б., граф. кар. 0,291 × 0,198.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

260. Карикатура на А. О. Корицкого, сидящего за столом.
Б., ит. кар. 0,300 × 0,198.
Гос. Русский музей. Ранее собств. А. С. Молчанова.

261. Три наброска: мужчины в профиль, верхней части мужского торса и фигуры сидящего крестьянина. На обороте набросок автопортрета в профиль и головы Петра I в профиль с лавровым венком.
Б., ит. кар., сепия, перо. 0,253 × 0,207. Внизу монограмма: *К. Б.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

262. Наброски головы девушки в платке и ребенка со стаканом в руке.
Б., граф. кар. 0,201 × 0,125.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

263. Дом в парке. Набросок. На обороте наброски фигур.
Б., граф. кар. 0,346 × 0,352.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

264. Елагин остров.
Б., граф. кар. 0,303 × 0,377.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

265. Пейзаж. Набросок. На обороте — две женские фигуры. Набросок.
Б., граф. кар. 0,313 × 0,231. Слева внизу инициалы: *К. Б.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

266. Наброски ног и др.
Б., граф. кар. 0,210 × 0,354. Справа вверху: *К. Брюлло... 21 декаб. 1840 г.*
Гос. Русский музей.

267. Архитектурные наброски (для размещения росписей).
Б., граф. кар. 0,354 × 0,216. Налево посредине подпись: *К Брюлл... 1840—21 декабря.*
Гос. Русский музей. Ранее собств. Щедрина.

268. Курящий турок, мажордом и другие наброски. На обороте — евангелист.
Б., сепия. 0,229 × 0,345.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

269. Турок, садящийся на коня.
Б., граф. кар., сепия. 0,344 × 0,272.
Гос. Третьяковская галлерея.

270. Гавань в Константинополе. На обороте наброски неизвестной композиции и др.
Б., граф. кар., сепия. 0,275 × 0,345.
Гос. Третьяковская галлерея.

271. Турчанка, наброски мужских фигур. На обороте — крыло.
Б., ит. кар. 0,232 × 0,353.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В Брюлловых.

272. Наброски: голова турка, Петр-мальчик во время стрелецкого бунта.
Б., сепия, перо. 0,046 × 0,221. Справа внизу надпись: *Подлинный рисунок Карла Брюлова. 1842-го г.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

273. Мечты старика-турка. Эскиз. На обороте наброски пляшущих женских фигур и турецкого павильона.
Б., граф. кар. 0,192 × 0,170.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюгловых.

274. Портрет неизвестной.
Б., граф. кар. 0,305 × 0,230.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

275. Итальянка у окна. 1843 г.
Б., сепия. 0,278 × 0,230.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

276. Итальянка с колыбелью у моря. На обороте наброски фигуры евангелиста.
Б., ит. кар. 0,232 × 0,353.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
277. Ночь. На обороте наброски женской фигуры и городской сцены.
Б., граф. кар. 0,235 × 0,342.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
278. Портрет певицы Полины Виардо-Гарсиа (1821—1910).
Б., граф. кар. 0,362 × 0,270. Справа внизу подпись: *К. Брюлловъ 1844.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.
279. По установлению Аллаха раз в год меняется рубаха.
Б., сепия. 0,212 × 0,163.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.
280. Набросок той же композиции. На обороте набросок аллегорической композиции с Христом внизу и святыми (?) наверху.
Б., граф. кар. 0,170 × 0,130.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
281. Наброски фигур для той же композиции. На обороте набросок обнаженной женской фигуры (лежащей).
Б., граф. кар. 0,220 × 0,180.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
282. По установлению Аллаха раз в год меняется рубаха. Вариант.
Б., сепия. 0,065 × 0,085. На обороте подпись: *По установленію Аллаха разъ въ годъ меняется рубаха. К. Брюлловъ 1845 въ 12-мъ часу.*
Гос. Третьяковская галлерея.
283. Голова турчанки. 1847 г.
Б., граф. кар. 0,237 × 0,328. Подпись: *К. Б.*
Гос. Русский музей.
284. Христос вседержитель. Эскиз образа для церкви на Аптекарском острове. 1845 г.
Б., граф. кар. 0,306 × 0,116.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
285. Богоматерь с младенцем (на троне). Эскиз образа для церкви на Аптекарском острове. 1845 г.
Б., граф. кар. 0,314 × 0,169.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
286. Положение во гроб. Эскиз композиции. На обороте: набросок женского портрета в восточной одежде и чалме.
Б., сепия. 0,372 × 0,261. Внизу надпись: *5½ аршинъ высоты 3¼ широты.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
287. Спаситель во гробе. 1846 г.
К., уголь. 1,775 × 1,337. Верх закруглен полуовалом.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея—собр. Ф. И. Прянишникова в М.
288. Голова Христа для той же картины.
Б., граф. кар. 0,253 × 0,162.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
289. Голова Христа для той же картины.
Б., ит. кар. 0,195 × 0,209.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
290. Христос в гробу.
Б., кар. 0,525 × 0,405.
Украинская картинная галлерея в г. Харькове.
291. Голова Христа в терновом венце (профильное изображение).
Б. желтая, ит. кар., мел. 0,273 × 0,216.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
292. Ангел, зажигающий лампаду перед иконой.
Б. желтая, граф. кар. 0,309 × 0,230.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
293. Ангел с крестом, обращающийся к женщине.
Б., граф. кар. 0,108 × 0,097.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. С. Боткина.
294. Летящий ангел, оплакивающий жертвы инквизиции.
Б., граф. кар. 0,232 × 0,250.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.
295. Воскресение. Набросок композиции.
Б., граф. кар. 0,330 × 0,250 На обороте два наброска композиции «Диана и Эндимион» и перспективные примеры.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
296. Сорок один подготовительный рисунок и набросок для росписи Исаакиевского собора. Шесть из них хранятся в Гос. Третьяковской галлерее, остальные в Гос. Русском музее. Среди последних четыре больших картона.
297. Образ покрова богородицы. Эскиз.
Б., граф. кар. 0,200 × 0,151.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
298. Голова ангела («Ангел молитвы»).
Б., граф. кар. 0,800 × 0,600.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
299. Голова ангела («Ангел молитвы»). Набросок.
Б., граф. кар. 0,150 × 0,130.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
300. Наброски: двух апостолов, задрапированной мужской фигуры, стоящей на одном колене и опирающейся на палицу, и сидящей женской фигуры. На обороте неоконченный набросок.
Б., ит. кар. 0,193 × 0,289.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея—собр. И. Е. Цветкова в М., дар О. М. Железновой.
301. Набросок фигуры молящейся.
Б. 0,080 × 0,071.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.
302. Наброски: молящейся святой, задрапированной мужской фигуры, трех женских фигур, женской го-

ловы, обнаженной фигуры, руки ребенка, глаза и ступни.
Б., тушь, перо, граф. кар. 0,252 × 0,200.
Гос. Третьяковская галлерея.

303. Голова итальянца (рыбак-итальянец).
Б., ит. кар., растушка. 0,274 × 0,222. Справа внизу надпись: *Карла Брюлова 1848.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

304. Портрет доктора Здекауера. 1848 г.
Б., граф. кар. 0,123 × 0,180.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

305. Карикатура на А. О. Корицкого. 1848 г.
Б., граф. кар. 0,110 × 0,137.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.

306. Автопортрет (с рукой).
Б., граф. кар. 0,161 × 0,127.
Гос. Русский музей. Ранее собр. гр. Д. И. Толстого.

307. Автопортрет и другие наброски.
Б., граф. кар. 0,170 × 0,278.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

308. Автопортрет. Набросок.
Б., граф. кар. 0,910 × 0,112.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

309. Автопортрет (сидящего в постели). Вверху набросок профиля, 1848 г.
Б., граф. кар. 0,134 × 0,107.
Гос. Третьяковская галлерея.

310. Автопортрет К. П. Брюллова перед отъездом на остров Мадейру в 1849 г.
Б., граф. кар. 0,198 × 0,184.
Гос. Русский музей. Ранее собр. гр. Д. И. Толстого.

311. Два наброска головы монаха и наброски обнаженной женской фигуры и голова женщины.
Б., граф. кар. 0,234 × 0,343. Наверху надпись: *Разность между быстрымъ и медленнымъ соображенiемъ такая же, какъ между Алгеброй и Арифметикой.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

312. Диана и Эндимион — наброски композиции.
Б., граф. кар. 0,198 × 0,316.
Гос. Русский музей. Ранее собр. М. Е. Меликова.

313. Любовная сцена в парке. 1849 г.
Б., сепия. 0,283 × 0,242. Справа внизу подпись: *Карлъ Брюлловъ 1849. 27 Апреля.*
Гос. Русский музей. Пост. из Музейного фонда.

314. Леопард в хижине плантатора.
Б., граф. кар., сепия. 0,192 × 0,242.
Гос. Третьяковская галлерея.

315. Нападение на семью тигра, ворвавшегося в дом. На обороте наброски неизвестных композиций.
Б., граф. кар., сепия. 0,275 × 0,352.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

316. Иллюстрация к «Монастырке» А. Погорельского.
Б., сепия. 0,077 × 0,091.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музея Армении.

317. Пробуждение усыпленной гречанки. Иллюстрация к одному из рассказов в сборнике К. М. Базили «Очерки Константинополя».
Б., граф. кар., сепия. 0,248 × 0,215. На обороте надпись: *Karl Bruloff.*
Гос. Третьяковская галлерея. Пост. из. Музея изящных искусств.

318. На кладбище. Иллюстрация к поэме И. И. Козлова «Чернец». На обороте срезанная композиция борьбы Геракла с гидрой.
Б., граф. кар., сепия. 0,172 × 0,232. Верх закруглен полуовалом. На обороте надпись: *Carolus Bruloff.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее галлерея Румянцевского музея, Музей изящных искусств в М.

319. Наброски: казнь Иоанна-крестителя, женская голова, легавая собака и др. На обороте наброски города и крепости на берегу.
Б., граф. кар. 0,180 × 0,242. На обороте справа вверху надпись: *Cartagena di Spagna.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

320. Прощание римского пастуха. На обороте мужская голова в феске.
Б., граф. кар., сепия. 0,315 × 0,239.
Гос. Третьяковская галлерея.

321. Возвращение римского пастуха домой. Эскиз.
На обороте наброски: женской полуфигуры (гений), трех амуров, руки и какого-то предмета.
Б., ит. кар. 0,233 × 0,319.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

322. В полдень. Из серии «Ладзарони».
К., сепия. 0,291 × 0,187.
Гос. Третьяковская галлерея.

323. Ладзарони и дети.
К., сепия. 0,221 × 0,187.
Ос. собр. Гос. Третьяковской галлереи.

324. Наброски оленя и колесницы.
Б., граф. кар. 0,169 × 0,230.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

325. Аполлон в колеснице, мчащейся по небесной сфере в окружении часов (?). Справа два наброска композиции: небесная сфера с Хроносом, богами, Аполлоном, знаками Зодиака, планетой Сатурном.
Б., тушь, граф. кар. 0,205 × 0,335.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

326. Всадник у балкона. Набросок.
Б., граф. кар. 0,232 × 0,341.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

327. Всадник. На обороте два наброска падающей мужской фигуры.
Б., сепия. 0,262 × 0,213.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

328. Портрет артиллерийского офицера.
Б., граф. кар. 0,230 × 0,180. Справа внизу надпись: *13 Janvier 1852.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.

Наброски 1830—1840-х годов

329. Наброски композиции: «Диана, летящая над землей», «Персей и Андромеда», «Диана и Эндимион», «Пирующие рыцари», «Нашествие Гензериха на Рим» (вариант) и др.
Б., граф. кар. 0,380 × 0,512.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Б. П. Брюллова.
330. Набросок сидящего ангела.
Б., граф. кар. 0,950 × 0,009.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.
331. Влюбленные. На обороте мужская фигура.
Б., перо, тушь. 0,214 × 0,251. Справа внизу надпись: *К. Брю.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собр. В. Г. Маковского, Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М., приобр. от Фельтена в 1907 г.
332. Голова лошади.
Б., граф. кар., акв. 0,148 × 0,123. Углы бумаги обрезаны. Справа внизу подпись: *Оригиналъ черт. К. П. Брюллов.*
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Музей иконописи и живописи — собр. И. С. Остроухова в М.
333. Две дамы на балконе и всадник.
Б., сепия. 0,265 × 0,230.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
334. Дети, застигнутые грозой.
Б., граф. кар. 0,207 × 0,133.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. П. Аргутинского-Долгорукова.
335. Женская голова.
Б., ит. кар., растушка. 0,295 × 0,218. Справа вверху неразборчивая надпись.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.
336. Наброски двух голов.
Б., граф. кар. 0,196 × 0,103.
Гос. Третьяковская галлерея.
337. Подсолнух — карикатура.
Б., перо. 0,119 × 0,102.
Гос. Русский музей. Ранее собр. С. С. Боткина.
338. Наброски лежащей собаки, головы собаки, фигуры монахини.
Б., граф. кар. и сепия. 0,119 × 0,179.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Л. М. Жемчужникова.
339. Наброски голов солдат и др.
Б., граф. кар. 0,210 × 0,350.
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.
340. Наброски драпировок.
Б., ит. кар. 0,280 × 0,169.
Гос. Русский музей. Ранее собр. М. П. Цейдлер, М. Е. Меликова.
341. Голова читающей женщины. Набросок.
Б., граф. кар. 0,180 × 0,170.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
342. Наброски: Христос, окруженный детьми, и две головы Христа.
Б., сангина. 0,300 × 0,409.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
343. Пять человек у борта корабля наблюдают фламинго.
Б., граф. кар. 0,195 × 0,250.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
344. Портрет неизвестного. Набросок.
Б., граф. кар. 0,308 × 0,235.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
345. Женщина с ребенком. Набросок.
Б., граф. кар. 0,190 × 0,130.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
346. Художник перед мольбертом, за ним его семья, и два наброска женской головы.
Б., граф. кар. 0,354 × 0,227.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
347. Фигура монаха.
Б., сепия. 0,335 × 0,265.
Музей изобразительных искусств Армянской ССР в г. Ереване. Ранее Гос. Русский музей.
348. Рисунок скелета и мускулатуры торса.
Б., граф. кар. 0,250 × 0,210.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
349. Голова смотрящей вверх женщины.
Б. желтая, граф. кар., мел. 0,253 × 0,215.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Е. Е. Рейтерна.
350. Тридцать семь рисунков архивного характера, хранящихся в Гос. Русском музее. Ранее собств. Б. П. Брюллова.

Рисунки, местонахождение которых неизвестно

351. Гений вводит Минерву в храм искусств. Занавес для ученического спектакля. Эскиз.
Б. синяя, тушь.
352. Димитрий Донской после поражения Мамая на Куликовом поле в 1380 году. Рисунок.
Гравирован в книге: «Битва задонская, или Поражение Мамая на полях Куликовских... Соч. Ивана Гурьянова», М., тип. А. Семена, 1825. Фронтиспис.
353. Эдип и Антигона. 1822 г.
Б., кар.
354. Карикатура на произведения Овербека и пуристов.
Б., кар.
355. Женщина, лежащая навзничь. Этюд упавшей с колесницы женщины для картины «Последний день Помпеи».
Был в собр. И. С. Остроухова.
356. Вольтижер на коне. Рис.
Был в собр. В. А. Кокорева в М.
357. Поцелуй рыцаря у балкона.
Был в собр. гр. Ю. П. Самойловой.
358. Портрет поэта Е. А. Баратынского (1800—1844).
Гравирован для собрания его стихотворений, Москва, 1835.
359. Итальянка с матерью, качающая дитя. 1836 г.
Был в собр. г. Самарина в М.
360. Взятие божьей матери на небо. 1836 г. в М.
Был в собств. гр. Толстого.

361. Портрет С. П. Соколовой.
Б., кар.
Был в собств. М. А. Дурново.
362. Мать, просыпающаяся от плача ребенка.
Сепия.
Была в собр. гр. П. К. Ферзена.
363. Два курящих турка.
Б., перо. 0,250 × 0,360. Справа внизу подпись: *К. Брюллов (1836) февраля 5.*
Был в собр. П. В. Деларова.
364. Турок с невольником негритенком, курящий трубку.
Б., сепия 0,360 × 0,260. Слева внизу подпись: *К. Брюллов.*
Был в собр. П. В. Деларова.
365. Турецкие типы.
Б, кар.
Был в собр. кн. М. К. Тенишевой.
366. Апофеоз Наполеона I.
Б., кар.
367. Взятие богородицы на небо.
Сепия.
Была в собр. В. А. Жуковского.
368. Распятие.
Был в собств. А. Н. Мокрицкого.
369. Положение во гроб. Рис. для запрестольного образа академической церкви.
Был в собств. А. П. Брюллова.
370. Карл IX, стреляющий в народ во время Варфоломеевской ночи.
Был в собств. А. О. Корицкого.
371. Превращение книг в головы.
Награвир. на стали для издания «Сто русских литераторов».
372. Дон Жуан и донна Анна.
Награвир. на стали для издания «Сто русских литераторов».
313. Ермак.
Награвир. А. Н. Олениным.
374. Петр Великий, чертящий у стола.
Был в собств. А. О. Корицкого.
375. Родеп и девица Кардовиль.
Был в собств. А. О. Корицкого.
376. Минерва прогоняет от искусства удовольствия.
Был в собств. А. О. Корицкого.
377. Летящее время.
Был в собств. А. О. Корицкого.
378. Евридика.
Был в собств. А. О. Корицкого.
379. Снятие со креста.
Был в собств. А. О. Корицкого.
380. Агамемнон.
Был в собств. А. О. Корицкого.
381. Открытие Леверрье.
Был в собств. А. О. Корицкого.
382. Подарок имениннику (эрот. сюжет).
383. Нимфы оплакивают разбитый терм (эрот. сюжет).
384. Принятие Нептуна в сонм планет.
Б., кар.
385. Портрет худ. Петровского.
Был в собств. Лавровой.
386. Рисунки для книги К. М. Базили. Очерки Константинополя. Гравированы.
387. Итальянцы.
Был в собств. герц. Лейхтенбергских.
388. Угощение вином в римской траттории.
Сепия.
Был в собств. Титтони в Риме.
389. Римский пастух, верхом, прощается с своею любезною.
Сепия. Была в собств. Титтони в Риме.
390. Возвращение римского пастуха.
Сепия.
Была в собств. Титтони в Риме.
391. Рим. Аллегория. 1850 г.
592. Распятие.
Сепия, перо.
Была в собств. Аделунга в Штутгарте.
393. Рыцарь на берегу моря.
394. Диана на крыльях ночи.
Б., кар. Была собств. Титтони, Абазы.

АЛЬБОМЫ

1. Альбом № 2743, Гос. Русский музей, имеет 41 лист + рисунки на двух внутренних сторонах крышек картонного переплета. Альбом относится к периоду 20-х годов. Рисунки расположены на обеих сторонах листа бумаги.
Размер альбома 0,225 × 0,319.
Ранее был в собств. А. П. Сомова.
2. Альбом № 2744, Гос. Русский музей, имеет 19 листов + 2. Альбом относится к периоду 20-х годов. Рисунки расположены на обеих сторонах листа бумаги.
Размер альбома 0,217 × 0,298.
Ранее был в собств. А. П. Сомова.
3. Альбом № 28980, Гос. Русский музей, без переплета, имеет 28 листов. Альбом относится к годам учения К. Брюллова в Академии.
Размер альбома 0,141 × 0,084.
4. Альбом № 4714, Гос. Русский музей, заключает в себе рисунки различных художников: Гороновича, Егорова, Самойлова, Роллера, Вилье, Львова, Рамазанова и др. Был собран в 1830—1840-х годах Людвигом Андреевичем Гейденрейхом. Приобр. от П. Е. Ларионова.
5. Альбом № 39274, Гос. Русский музей, имеет 9 листов с набросками К. Брюллова, относящимися по преимуществу к 40-м годам.
Ранее был в собств. А. Н. Летова.
6. Альбом № 13867 (№ 31), Гос. Третьяковская галлерея, имеет 42 листа и 3 оборванных. Переплетен. Альбом относится ко 2-й пол. 20-х—нач. 30-х годов.
Размер альбома 0,195 × 0,246.
Размер листа 0,186 × 0,238.
Ранее галлерея Румянцевского музея.
7. Альбом № 13868 (№ 32), Гос. Третьяковская галлерея, имеет 37 листов и 3 оборванных. Переплетен. Альбом относится ко второй пол. 20-х—нач. 30-х годов.
Размер альбома 0,192 × 0,245.

Размер листа 0,182 × 0,240.
Ранее галлерея Румянцевского музея.

8. Альбом № 13869 (№ 33), Гос. Третьяковская галлерея, имеет 68 листов, из них 13 незаполненных. Альбом относится к 20-м годам.
Размер альбома 0,187 × 0,243.
Размер листа 0,180 × 0,237.
Ранее галлерея Румянцевского музея.

9. Альбом № 9794 (№ 20), Гос. Третьяковская галлерея, заключает в себе 9 рисунков К. П. Брюллова, наряду с рисунками других мастеров. Переплетен. Рисунки наклеены. Из числа рисунков К. Брюллова — фигура богоматери для «Взятия богоматери на небо», ангел для той же композиции, молодой турок, молодой человек и др.
Размер альбома 0,260 × 0,367.
Пост. в 1927 г. при посредстве Гос. музейного фонда.

10. Альбом № 4173, Гос. Третьяковская галлерея, заключает в себе 6 набросков тушью, приписываемых К. Брюллову.
Из архива П. М. Третьякова. Был в собств. П. П. Веденецкого, П. А. Дмитриева, А. К. Орешникова.

ПРОИЗВЕДЕНИЯ, ПРИПИСЫВАЕМЫЕ К. БРЮЛЛОВУ

1. Гадалка.
Х. 0,195 × 0,170. Справа внизу подпись: *Brulo*.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собр. П. И. Харитоненко. Пост. в 1928 г.

2. Портрет неизвестного.
Х. 0,988 × 0,804. Справа внизу подпись: Roma (C. Brulloff) MDCCI Capris.
Гос. Третьяковская галлерея. Дар Лакоба в 1928 г.

3. Портрет неизвестного.
Х., м. 0,550 × 0,402.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собр. С. А. Бахрушина. Пост. в 1920 г.

4. Портрет двух неизвестных дам с собачкой.
Б., кар., акв. 0,415 × 0,325 (в свету).
Гос. Третьяковская галлерея.

5. Политики.
Б., тушь, перо. 0,158 × 0,100.
Гос. Третьяковская галлерея. Ранее собр. П. И. Ваулина. Гос. Цветковская галлерея — собр. И. Е. Цветкова в М.

6. Девушка, ставящая свечу.
Б., граф. кар., сепия, кисть. 0,250 × 0,203. На обороте надпись: *Брюллов*.
Гос. Третьяковская галлерея.

7. Русская свадьба.
Б., граф. кар., акв., лак, серебро, золото. 0,206 × × 0,161. Овал.
Гос. Третьяковская галлерея.

8. Автопортрет. То же, что и «Автопортрет», 1848 г. Гос. Третьяковской галлереи.
К. 0,670 × 0,540.
Гос. Русский музей. Ранее собств. Райкевича.

9. Турчанка. То же, что и «Турчанка» Гос. Третьяковской галлереи.
Х. 0,695 × 0,815. Справа подпись: *К. Брюллов*ъ.
Гос. Русский музей. Приобр. из собр. Н. Д. Ермолова в 1927 г.

10. Диана и Эндимион.
К. 0,520 × 0,590.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Кокшарова.

11. Благословение детей.
Х. 0,650 × 0,530. Надпись: *К. Брюллов. 1821 Римъ*.
Гос. Русский музей. Пост. из музея АХ в 1925 г.

12. Сон Волконского.
Б., акв. 0,127 × 0,200. Подпись: *Брюлов*.
Музей Революции СССР в Москве.

13. Интерьер[1].
Б., 0,155 × 0,205.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа.

14. Натурщик.
Б., ит. кар., уголь. 0,693 × 0,512.
Гос. Русский музей.

15. Лежащий натурщик.
Б. голубая, уголь. 0,292 × 0,524. Угол оторван, кусок приклеен.

16. Фигура финского крестьянина.
Б., перо, граф. кар. 0,216 × 0,174. На обороте надпись: *К. П. Брюллова. Из собранія Академика П. Т. Дурнова. А. А. Кочерина.*
Гос. Русский музей. Ранее собр. В. Н. Аргутинского-Долгорукова.

17. Первобытные люди в лесу.
Б., сепия. 0,254 × 0,217.
Гос. Русский музей. Ранее собр. кн. Имеретинской.

18. Улица в Италии.
Б., акв. 0,188 × 0,126.
Гос. Русский музей. Пост. из библиотеки АХ (собр. Т. В. Кибальчича).

19. Мужская фигура на камне среди волн.
Б., сепия. 0,175 × 0,205.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа.

20. Вид сквозь арку колокольни на берег и море, рано утром.
Б., акв. 0,204 × 0,185.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. Эрмитажа.

21. Улан на раненой лошади.
Б. коричн., сепия, белила. 0,263 × 0,219.
Гос. Русский музей. Пост. из Гос. музейного фонда.

22. Портрет кн. А. Н. Голицына.
Б., акв. 0,202 × 0,153. Справа внизу надпись: *К. Брюллов*ъ.
Гос. Русский музей. Ранее собр. Браза.

23. Мифологическая сцена. На обороте мужская полуфигура.
Б., грунт, бистр, ит. кар. 0,275 × 0,323.
Гос. Третьяковская галлерея.

24. Портрет М. И. Глинки.
Б., акв.
Музей А. С. Пушкина. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.

[1] В собственности Бенардаки находился этюд „Внутренности итальянской кухни".

25. Композиция на неизвестный сюжет.
Б., граф. кар. 0,202 × 249.
Гос. Русский музей. Ранее собр. П. и В. Брюлловых.
26. Портрет неизвестного.
Музей в г. Краснодаре. Ранее собр. Белоусова. Гос. Третьяковская галлерея.
27. Портрет А. О. Смирновой (1810—1882), урожд. Россет.
Таврическая выставка 1905 г.
Был в собств. вел. кн. К. К. Романова в П.
28. Портрет архитектора Лопыревского.
Х. 0,470 × 0,570.
Астраханская Гос. картинная галлерея.
29. Портрет Лобановой-Ростовской.
Х. 0,670 × 0,560.
Горьковский областной худ. музей.
30. Портрет кн. Волконской ребенком.
Х. 0,560 × 0,465. Овал, вписанный в прямоугольник.
Радищевский музей в г. Саратове. Ранее Гос. Русский музей.
31. Дама в черном платье одевающая перчатку.
Х. 0,580 × 0,405. Следы подписи: *Б.*
Севастопольская картинная галлерея.
32. Молодая девушка.
Х. 0,810 × 0,680.
Новгородский Гос. музей.
33. Итальянка.
Х. 0,990 × 0,750.
Новгородский Гос. музей.
34. Эскиз к картине «Юпитер-громовержец».
Х. 0,340 × 0,400.
Ульяновский краеведческий музей.
35. Благословение детей. 1824 г.[1]
Б., тушь. 0,260 × 0,350. Подпись: *К. Брюллов 1824.*
Музей искусств г. Ташкента.
36. Вознесение богоматери. Эскиз.
0,610 × 0,320.
Музей в г. Владимире. Ранее собр. Гиршман.
37. Фигура негра.
Б., акв. 0,180 × 0,120. Справа внизу подпись на франц. языке.
Музей изобр. искусств Армянской ССР в г. Ереване.
38. Ромео и Джульетта.
Б., акв. 0,310 × 0,223.
Днепропетровский областной художественный музей.
39. Портрет неизвестного.
Х. 0,110 × 0,140. Овальный, миниатюрный.
Кубанский худож. музей им. А. Луначарского.
40. Портрет кн. М. А. Оболенского.
Х. 0,520 × 0,430.
Музей в г. Минске. Передан из Гос. музейного фонда (Москва) в 1926 г.
41. Три итальянки у фонтана.
Х. 0,910 × 0,720. Справа внизу подпись: *К. Брюллов. Roma. 1850.*
Калужский Гос. областной музей. Ранее собр. Н. И. Васильева.

[1] Дата заставляет предполагать, что рисунок действительно принадлежит К. Брюллову.

РИСУНКИ НА ВЫСТАВКАХ

На выставке АХ 1850 г. находился рисунок «Поле после сражения сарацин с крестоносцами». На выставке картин, принадлежавших Ф. И. Прянишникову (Постоянная художественная выставка ОПХ 1876 г. в П.), картон «Спаситель во гробе». На выставке русской портретной живописи за 150 лет 1902 г. в П. находились рисунки: портреты П. Виардо и Н. В. Кукольника (собств. С. С. Боткина); на выставке «Blanc et noir» 1903 г. в П. «Автопортрет» и «Автопортрет в профиль» (собств. гр. Д. И. Толстого), на Таврической выставке 1905 г. в П.: портрет художника А. И. Заудрвейда (собств. И. И. Ваулина). На юбилейных выставках, посвященных памяти А. С. Пушкина, организованных Гос. Третьяковской галлереей в 1924 и 1936 гг., находились рисунки: «Автопортрет», портрет Ф. В. Булгарина, «Карикатурный портрет Н. В. Кукольника» и «Мария»—этюд к картине «Бахчисарайский фонтан». На первой выставке «Blanc et noir» 1890 г. П. находились рисунки из собр. А. И. Сомова. На юбилейной выставке в память столетия со дня рождения К. Брюллова, 1899 г., в М. находились рисунки, принадлежавшие галлерее Румянцевского музея, собраниям И. Е. Цветкова, И. С. Остроухова и Б. С. Уваровой (а также портрет С. И. Соколовой, принадлежавший М. А. Дурнову). Там же были экспонированы три альбома, принадлежавшие галлерее Румянцевского музея. Рисунки, принадлежавшие кн. М. К. Тенишевой, находились на выставке ее собрания 1897 г. в П. Рисунки, принадлежавшие П. В. Деларову, были на выставке его собрания 1914 г. в П.

После того, как книга была сдана в печать сотрудниками Гос. Русского музея и Александровского дворца-музея (г. Пушкин), было произведено обследование картины К. Брюллова, бывшей на Царскосельской выставке 1911 г. под названием «Улисс и Навзикая». Картина считалась подписанной и датировалась 1818 г. после промывки на картине была обнаружена дата — 1824 г. и подпись на французском языке. На основе анализа самого изображения А. Н. Савиновым определен сюжет картины как эпизод из повести Лонгуса «Дафнис и Хлоя».

После того, как книга была сдана в печать № 130, 185 (живопись) были возвращены Гос. Третьяковской галлереей.

В списке произведений были опущены два этюда К. Брюллова с изображениями голов и рук. Один из них находится в Гос. Русском музее, другой в Музее русского искусства в Киеве.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ О К. П. БРЮЛЛОВЕ[1]

А. З. Русский Микель-Анджело—К. П. Брюллов («Живописное обозрение» № 27, 1902, стр. 6—7).

Алтаев А. Карл Павлович Брюллов. Биографический рассказ с портретом К. П. Брюллова и снимком с его картины «Последний день Помпеи». СПБ, Лаврова, 1900, 32 стр.

Альбом картин, этюдов и рисунков, бывших на выставках в московском Публичном и Румянцевском музеях и Московском обществе любителей художеств по случаю столетия со дня рождения Карла Павловича Брюллова, 1799 (12/XII 1899). Исп. и изд. худ. фототип. К. А. Фишер. М., 1901. 1 стр. от издателя и 129 илл. на 90 л. На обл.: Альбом выставки по случаю столетия со дня рождения Карла Павловича Брюллова. 1799 12/XII 1899. Москва.

Андреев А. Н. Живопись и живописцы главнейших европейских школ. Настольная книга для любителей изящных искусств. Сост. А. Н. Андреевым. СПБ, Вольф, 1857. IV, 579, XVI (2) стр., 8 л. монограмм.
См. стр. 531—540.

Архив Брюлловых, принадлежащий В. А. Брюллову. Сообщил Ив. Кубасов.
СПБ, 1900, 195 стр., 1 портр. А. П. Брюллова.

Ахшарумов Н. Д. Задачи живописи в период образования русской народной школы («Вестник изящных искусств», 1884, вып. 2—3). См. стр. 150—156.

Бакушинский А. В. Карл Павлович Брюллов (1799—1852) («Юный художник» № 5, 1937, стр. 9—16, с 11 илл.).

Баратынский Е. А. К. П. Брюллову. Экспромт (Баратынский. Полное собрание стихотворений, т. I.). Л. «Советский писатель», 1936. Из серии: Библиотека поэта. См. стр. 336 (стихотворение).

Бенуа Александр. История русской живописи в XIX веке. Александр Бенуа. СПБ, «Знание», 1902, 285 стр., с илл.
См. стр. 58—73 и илл. на стр. 57, 60, 61, 62, 63.

Бенуа Александр. К. П. Брюллов («Мир искусства» № 1/2, 1900. Литературный отдел, стр. 7—18).

Бенуа Александр. Русская школа живописи. СПБ, Голике и Вильборг, 1904. Альбом (папка). 10 вып.
См. стр. 34—38, илл. па стр. 31, 33 и 3 илл. на отд. л. в вып. I и IV.

Бенуа Александр. Русский музей имп. Александра III. М., Кнебель, 1906. 100 стр. вкл. илл., 52 л. илл.
См. стр. 33—36, илл. на стр. 35—38 и 3 илл. на отд. л.

Брюллов К. П. Неизданные письма К. П. Брюллова и документы для его биографии с предисловием и примечаниями художника Михаила Железнова (Женева), 1867, XII, 63 стр., 3 л. автографов.

Брюллов К. П. Письмо К. П. Брюллова к В. А. Тропинину (Русский художественный архив, 1892, вып. III—IV, стр. 15).

Брюллова-Шаскольская. Н. Пушкин и Карл Брюллов («Искусство» № 2, 1937, стр. 170—175, 3 илл.).

Вересаев В. В. Спутники Пушкина, т. II, М., «Советский писатель», 1937, 2 тт. См. т. II, стр. 372—378, 1 портр.

Врангель Н. Русский музей имп. Александра III. Живопись и скульптура. Сост. Н. Врангель. Тт. I—II. СПБ, изд. Русского музея, 1904 (альбом, папка).
См. т. I, стр. 59—85, 13 илл.

Гагарин Г. Г. Воспоминания кн. Григория Григорьевича Гагарина о Карле Брюллове. К столетию со дня рождения Брюллова, 1799—1899. С предисловием и статьей о художественной

[1] Список составлен В. Ф. Румянцевой.

деятельности автора воспоминаний. СПБ, 1900, 54 стр.
Предисловие и статья «Очерк художественной деятельности кн. Г. Г. Гагарина» подписаны: В. Ч.

Ге П. Карл Павлович Брюллов (к столетию со дня рождения) («Журнал для всех» № 12, 1899, стр. 1411—1428, с 4 илл.).

Гоголь Н. В. Последний день Помпеи. Картина Брюллова (Гоголь Н. В. Сочинения. Том «Арабески»).

Грабарь И. Брюллов Карл Павлович (Большая сов. энциклопедия, т. VII, М., 1927, стр. 692—694, 1 портр. и 1 цв. илл.).

Грабарь И. Брюлловская школа (Большая сов. энциклопедия, т. VII, М., 1927, стр. 694—695).

Грабарь И. Введение в историю русского искусства (Грабарь Игорь. История русского искусства, т. I, М., Кнебель, 1909, стр. 1—142). См. гл. «Брюллов и его наследство» (стр. 74—76, 1 илл.).

Греков Вл. Брюллов Карл Павлович (Русский биографический словарь. Изд. под наблюдением А. Половцова, том «Бетанкур — Бякстер». СПБ, 1908). См. стр. 401—411.

Деларов П. В. Карл Брюллов и его значение в истории живописи. Статья П. В. Деларова («Искусство и худож. промышленность», 1899, декабрь (№ 15), стр. 121—140, 6 илл.).

Деларов П. В. Программа сообщения П. В. Деларова на юбилейном торжестве в имп. Академии художеств 12 декабря 1899 г.: О Карле Брюллове и его значении в истории живописи (СПБ, 1902). Без обл., 7 стр.

Доберт. Карл Брюллов. Эскиз из истории русского искусства (статья г. Доберта, перев. с немецкого) («Сын отечества» № 9, 1871, стр. 121—128).

Железнов М. Заметки о К. П. Брюллове («Живописное обозрение» № 27—33, 1898).

Железнов Михаил. Значение Брюллова в искусстве («Отечественные записки», т. CVII, 1856, июль, стр. 109—120).

Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого. Вып. 1-й. От кадетского корпуса к Академии художеств (1828—1852). Вступительная статья и примечания С. А. Бахрушина (Л.), Сабашниковы, 1926, 168 стр. См. стр. 40, 64, 65—67, 77, 78, 80, 82, 89, 90, 96, 103, 105, 114, 123.

Иванов А. И. Письма А. И. Иванова к сыну (Русский художественный архив, 1892—1893. См. 1892, вып. 2-й, стр. 103; вып. III—IV, стр. 155—156, 160, 163, 164, 173, 174, 175, 177—178, 180, 182, 183; 1893, стр. 346, 351, 355, 358—359, 366, 367, 376).

Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления. Ленизогиз, 1933, XVIII, 568, 2 стр. с илл. См. стр. 127—130, с 1 илл.

Карл Брюллов в Париже («Библиотека для чтения», т. IV, 1834. Отд. VII. Смесь, стр. 32—35).

Конради П. К. Брюллов. Киев—Харьков, 1899.

Материалы к описанию галлереи П. М. Третьякова (Русский художественный архив, 1892, вып. III—IV, стр. 206—213). См. стр. 206—209 и 5 л. илл.

Меликов М. Заметки и воспоминания художника-живописца («Русская старина», 1896, июнь, стр. 643—674. См. стр. 653—660).

Мокрицкий Аполлон. Воспоминание о Брюллове («Отечественные записки» № 12, 1855, стр. 145—184).

Московский Публичный и Румянцевский музей. Юбилейная выставка в память столетия со дня рождения Карла Павловича Брюллова (1799—1852). М., 1899, 16 стр.

Московское общество любителей художеств. Каталог художественной выставки, устроенной Московским обществом любителей художеств 12 декабря 1899 г. в память столетия со дня рождения К. П. Брюллова. М., 1899, 7 стр.

Меернанц Левон. Две юбилейные выставки в память К. П. Брюллова в Москве. М., 1900, 17 стр. (перепечатано с дополнениями из «С.-Петербург. вед.» № 353, 1899).

Мутер Рихард. История живописи в XIX столетии. Россия (сост. при содействии Александра Бенуа в Петербурге). (Русский художественный архив, 1894, вып. 1-й, стр. 28—50.) См. стр. 33—35.

Н. С. Карл Павлович Брюллов («Светопись» № 1, 1858, стр. 1—5, с 2 илл.; № 2, стр. 27—34, с 1 л. илл.).

Н. Т. Брюллов Карл Павлович (Энциклопедический словарь Т-ва бр. А. и И. Гранат и К°. 7-е изд., т. VII, М., 1912). См. стр. 5—7 и 1 л. илл.

Николаева Н. К. П. Брюллов. М., Маевский, 1913, 48 стр. с илл. (из серии: Летучая энциклопедия. Искусство. Живопись. Россия).

Новицкий А. История русского искусства с древнейших времен. В двух томах. Сост. А. Новицкий. М., 1903, 2 тома.
См. т. II, гл. XII, стр. 129—153, рис. 80—84.

Остроухов И. С. и Глаголь С. Московская городская художественная галлерея П. и С. М. Третьяковых. Текст И. С. Остроухова и Сергея Глаголя. Под общ. ред. И. С. Остроухова. М. Кнебель, 1909.
2 альбома в папках. См. гл. VII: К. П. Брюллов (стр. 49—56, с 8 илл.) и в т. II — 1 гелиогравюра.

Павлуцкий П. По поводу юбилея («Мир искусства», 1900, № 13/14, стр. 1—11; № 15/16, стр. 28—47).

Петров П. Аллегории Брюллова в отношении живописных аллегорий вообще («Северное сияние», т. I. СПБ, Генкель, 1862, стр. 257—270, 1 илл.).

Петров П. Карл Павлович Брюллов («Северное сияние», тт. I. III. СПБ, Генкель, 1862). См. т. I, стр. 675–692, 1 илл. и 725—744; т. III, 1864, стр. 169–182, 1 илл.

Петров П. Нарцисс, картина К. П. Брюллова (в музее ИАХ в С. Петербурге) («Северное сияние», т. III. СПБ, Генкель, 1864, стр. 721—724, 1 л. илл.).

Петров П. Спаситель на кресте. Образ, писанный К. П. Брюлловым (в Петропавловской лютеранской церкви в С.-Петербурге) («Северное сияние», т. III. СПБ, Генкель, 1864, стр. 593—596, 1 л. илл.).

Петрушевский Ф. Брюллов (Карл Павлович). (Энциклопедический словарь. Изд. Брокгауз и Ефрон, т. IVa (полутом 8). СПБ 1891, стр. 783—784).

Половцов А. В. Прогулка по Русскому музею имп. Александра III в С.-Петербурге. С 39 рис. М., 1900, IX, 72, 1 стр. с илл. См. гл.: Карл Павлович Брюллов (стр. 48—78) и рис. 24.

Рамазанов Николай. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1-я. Николая Рамазанова. М., 1863, I т. См.: 1) гл. «Брюллов, Карл Павлович» (стр. 174—201); 2) статью В. Т. Плаксина «Последний день Помпеи» (стр. 225—230) и 3) гл. «Вирсавия» Карла Брюллова» (стр. 257—259).

Репин И. Е. Воспоминания, статьи и письма из-за границы И. Е. Репина. Под ред. Н. Б. Северовой. СПБ, 1901, 267 стр. См. стр. 76—78, 80, 110—111, 133—134.

Ровинский Д. А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX веков. Сост. Д. И. Ровинский (посмертное изд.), тт. I—II. СПБ, 1895. См. т. I, стр. 113—115, заметка «Брюллов Карл Павлович», с 2 илл.

Романов Н. И. Московская Румянцевская галлерея. Ред. и объяснительный текст Н. И. Романова. М., Кнебель (1905). Альбом — 18 вып. См. стр. 71—80 и илл. на стр. 56, 58, 60, 61 и 4 гелиогравюры на отд. листах.

Ростовская Мария. Воспоминание о Брюллове («Москвитянин», 1852, т. XIX, стр. 147—166).

Русские бывшие деятели. Сборник портретов замечательных лиц прошлого времени, с краткими биографическими очерками, т. II. СПБ, Бауман, 1878. См. гл. «Карл Павлович Брюллов (1799—1852)», стр. 156—163, 1 портр.

Русские люди. Жизнеописания соотечественников, прославившихся своими деяниями на поприще науки, добра и общественной пользы, т. II. СПБ, — М., Вольф, 1866, 603 стр. См. гл. «Карл Павлович Брюллов (1809—1852)», стр. 67—92. Прим.: год рожд. 1809 указан ошибочно — Брюллов род. в 1799 г.

Русские портреты XVIII и XIX столетий, тт. I—V. СПБ, Экспедиция загот. гос. бумаг, 1905, 5 тт. и 1 т.—указатель. См.: т. I—№ 25; т. II—№ 37, 40, 48; т. III—№ 11, 38, 44, 96; т. IV—№ 40, 47, 212; т. V—№ 13.

С-ов Н. Карл Павлович Брюллов («Иллюстрация», № 77, 1859, стр. 26—27; № 78, стр. 43, 46).

Синчеро Никколо (псевд.). Несколько слов о К. П. Брюллове и об И. К. Айвазовском (Репертуар и Пантеон театров, 1847, V, отд. «Художественные заметки», стр. 1—7).

Собрание описаний картины Карла Брюллова «Последний день Помпеи». СПБ, 1833. 59 (4) стр. На обл.: Последний день Помпеи, СПБ. 1834. Содержание: 1) предисл. подпис.: В. Григорович; 2) Висконти П. Е. «Последний день Помпеи». Картина, написанная кавалером Карлом Брюлловым для Г. А. Демидова... описанная кавалером П. Е. Висконти; перев. с итальян. В. Лангер (стр. 7—23); 3) Лангер В. Из описания художественной выставки в Милане 30 сент. 1833 г., п. 2 (стр. 24—27); 4) Лангер В. «Последний день Помпеи». Описание, изд. в Милане Франческом Амброзоли (стр. 28—44); 5) Лангер В. (из миланской газеты) (ст. 45—51) (Из Gazette de France, 11 Nov. 1833) (стр. 52—59).

Соколов П. П. Воспоминания. Ред., вступит. статья и примечания Э. Голлербаха. Л. Комитет популяриз. худож. изд., 1930, 351 (1) стр., 19 л. илл. См. стр. 12, 13, 14, 15, 19, 23, 33, 36, 37, 52, 53, 63, 68, 69—71, 73—77, 100, 102—104, 107, 110, 114, 218, 248, 271, 292—294, 296, 299, 302—305, 307, 317, 319, 325.

Солнцев Ф. Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды, рассказ академика Ф. Г. Солнцева («Русская старина», 1876). См. март, стр. 624—632.

Сомов А. Карл Павлович Брюллов и его значение в русском искусстве. СПБ, 1876. 29 стр., 1 портр.
Напечатано также в журн. «Пчела», 1876, в № 1, 2, 3, 4, 5, 7.
Перепечатано и изд. отд. брошюрой в СПБ в 1899 г.

Сомов А. Картины имп. Эрмитажа Для посетителей этой галлереи сост. А. Сомов. СПБ, 1859, 176 (1) стр. См. стр. 162—164.

Стасов В. В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве. Глава, выпущенная ред. «Русского вестника» из статьи, напечатанной в этом журн. в 1861 г. (В. В. Стасов. Избранные сочинения в двух томах, т. I. М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 802—807).
То же. Собрание сочинений, т. II. СПБ, 1894, 2-я полов. тома, стр. 479—484.

Стасов В. В. О значении Брюллова и Иванова в русском искусстве.
Карл Брюллов (В. В. Стасов. Избранные сочинения в двух томах, т. I. М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 700—766). Впервые напечатано в журн. «Русский вестник», 1861, тт. XXXIV и XXXV, № 9 и 10. Перепечатано в Собрании сочинений, т. II. СПБ, 1894, 2-я полов. тома, стр. 2—57.

Стасов В. В. Письма в редакцию «Новостей» (Стасов В. В. Собрание сочинений, т. II. СПБ, 1894, стр. 857—862, 1-я полов. тома). См. стр. 859—862.

Стасов В. В. Последние дни К. П. Брюллова и оставшиеся в Риме после него произведения (из письма к редактору «Отечественных записок») (В. В. Стасов. Избранные сочинения в двух томах, т. I. М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 679—699). Впервые напечатано в журн. «Отечественные записки», 1852 (т. 84). Перепечатано в Собрании сочинений, т. I. СПБ, 1894, стр. 17—34, 2-я полов. тома.

Примечание. Комментарии к статьям В. В. Стасова см. в кн.: Гольдштейн С. Н. «Комментарии к избранным сочинениям Стасова». М.—Л., «Искусство», 1938, стр. 171—177.

Струговщиков А. Михаил Иванович Глинка. Воспоминания А. Н. Струговщикова, 1839—1841 («Русская старина», 1874, апрель, стр. 697—725). См. стр. 699, 700—701, 704—710, 725.

Сумцов Н. Шевченко (Тарас Григорьевич) (Энциклопедический словарь, изд. Брокгауз и Ефрон, т. XXXIX, полутом 77. СПБ, 1903, стр. 355—361). См. стр. 355.

Толбин В. Ученики Брюллова («Иллюстрация», 1861, № 176, стр. 6—7; № 177, стр. 27; № 178, стр. 42—43; № 179, стр. 58; № 180, стр. 75; № 181, стр. 90—91; № 182, стр. 103—106).

Ульянинская А. Н. Рисунки кистью К. П. Брюллова («Искусство» № 3, 1934, стр. 166—173, с 6 илл.).

Ф. Воспоминание о К. П. Брюллове («Русский художественный листок» № 11 и 12, изд. В. Тиммом, 1857, см. также альбом этого издания, лист 11 (2 илл.).

Фон дер Ховен А. Знакомство с К. П. Брюлловым в 1846 году (Сборник «Древняя и новая Россия» № 3, 1877, стр. 309—310).

Щекотов Н. К. П. Брюллов. «Последний день Помпеи» (альбом «Художественные сокровища СССР». Под общей ред. А. В. Луначарского. М., изд. Ассоциации художников революции, 1929. См. раздел «Русский музей»).

Neumann W. Brüloff Karl Pawlowitsch (Allgermeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begründet von U. Thieme und F. Becker. V. Band. Leipz., Seemann, 1911, стр. 106—107).

Visconti P. E. L'Ultimo giorno di Pompei, quadro di C. Brüloff. Milano, 1833.

Waagen G. F. Die Gemäldesammlung in der kaiserl. Ermitage zu St. Petersburg. München, 1864, см. стр. 313.
То же. 2-е изд., St.-Pb., Schmitzdorff, 1870, см. стр. 313.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ЗАСТАВКИ И КОНЦОВКИ



ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор *К. А. Ситник.* Художник *Д. Бажанов.*
Художественный редактор *А. Завьялова.*
Технические редакторы *Ч. Зенцельская* и *А. Сидорова*

Сдано в набор 28/X 1938 г. Подписано к печати 9/III 1939 г.
Бумага 84×108 1/16. Тираж 3000. Печ. л. 27 1/2.
Уч. изда. л. 25,97. Зн. в 1 п. л. 30960. Уп. Главлита № А-11306.
Индекс № 112. Искусство № 46 Заказ № 538.

Цена 19 р. 50 к. Переплет 2 р. 50 к.

Отпечатано в 21-й тип. ОГИЗа треста „Полиграфкнига"
им. Ив. Федорова.

ОПЕЧАТКИ

Стр.	*Строчка*	*Напечатано*	*Следует читать*
15	6 снизу	предприял	предпринял
67	5 сверху	Горностаеву.	Горностаеву.
76	23 сверху	пытавшим	питавшим
140	18 снизу	капуционов	капуцинов
186	В списке произведений после № 174 пропущен заголовок — Петербург, Рим.		
189	9–10 снизу	Брюгловых	Брюлловых
197	15 снизу	Н. Пушкин	А. Пушкин

О. Лясковская. БРЮЛЛОВ

Редактор *К. А.*
Художеств
Технические ред

Сдано в набор 28|X 19
Бумага 84×108 1/16.
Уч. изда . л. 25,97. З
Индекс № 112.

Цена 19 р

Отпечатано в 21

